مهرجان القراءة للجميع

مكتبة الأسرة

د. جابر عصفور

إستعادة الماضى

دراسات فى شعر النهضه





استعادة الماضى

لوحة الغلاف

اسم العمل الفني: ك ولا ج
التقنية : خامات مختلفة وقصاصات
المقاس : ٧٠ × ٩٠سم
منير كنعان (١٩١٩ - ١٩٩٩)

مصور مصرى من الخط الأمامى فى الفن المصرى، لم يستقر على أسلوب بعينه، مارس شتى الأساليب الفنية بجسارة وحنكة، بالإضافة إلى جرأة الاكتشاف الدائم، وهو رائد فى أغلب ما طرقه من أساليب وعوالم جديدة، فهو رائد فن الكلاج فى العالم العربى (١٩٥٣). وقد تقدم الكثير من الباحثين برسائل علمية (ماجستير ودكتوراه) من فن كنعان، اضافة إلى اقتناء أعماله متاحف العالم المختلفة: روما وأمريكا وباريس، أما عن الكلاچ فقد مر لديه بعدة مراحل أولها فى الخمسينيات، ثم فى السبعينيات حيث تميز بالدقة الهندسية والتناغم، وفى الثمانينيات تحول الكلاچ لديه إلى ضربات فرشاة من خلال مساحات بيضاء لا تخلو من التصوير.

محمود الهندى

استعادة الماضي

دراسات فى شعر النهضة

د. جابر عصفور



مهرجان القراءة للجميع ٢٠٠١

مكتبة الأسرة

برعاية السيدة سوزان مبارك

(الأعمال الفكرية)

استعادة الماضى
دراسات فى شعر النهضة
د. جابر عصفور

الغلاف
والإشراف الفنى:
الفنان : محمود الهندى
المشرف العام :
د. سمير سرحان

الجهات المشاركة :

جمعية الرعاية المتكاملة المركزية
وزارة الثقافة
وزارة الإعلام
وزارة التربية والتعليم
وزارة الإدارة المحلية
وزارة الشباب
التنفيذ : هيئة الكتاب

على سبيل التقديم :

كان الكتاب وسيظل حلم كل راغب فى المعرفة واقتناؤه غاية كل متشوق للثقافة مدرك لأهميتها فى تشكيل الوجدان والروح والفكر، هكذا كان حلم صاحبة فكرة القراءة للجميع ووليدها «مكتبة الأسرة» السيدة سوزان مبارك التى لم تبخل بوقت أو جهد فى سبيل إثراء الحياة الثقافية والاجتماعية لمواطنيها.. جاهدت وقادت حملة تنوير جديدة واستطاعت أن توفر لشباب مصر كتاباً جاداً وبسعر فى متناول الجميع ليشبع نهمه للمعرفة دون عناء مادى وعلى مدى السنوات السبع الماضية نجحت مكتبة الأسرة أن تتربع فى صدارة البيت المصرى بثراء إصداراتها المعرفية المتنوعة فى مختلف فروع المعرفة الإنسانية.. وهناك الآن أكثر من ٢٠٠٠ عنواناً وما يربو على الأربعين مليون نسخة كتاب بين أيادى أفراد الأسرة المصرية أطفالاً وشباباً وشيوخاً تتوجها موسوعة «مصر القديمة» للعالم الأثرى الكبير سليم حسن (١٨ جزء). وتنضم إليها هذا العام موسوعة «قصة الحضارة» فى (٢٠ جزء).. مع السلاسل المعتادة لمكتبة الأسرة لترفع وتوسع من موقع الكتاب فى البيت المصرى تنهل منه الأسرة المصرية زاداً ثقافياً باقياً على مر الزمن وسلاحاً فى عصر المعلومات.

د. سمير سرحان

إهــداء

إلى ذكرى أستاذتي سهير القلماوى ..

بعض ما أدين لها .


مفتتح

لا يمكن أن توجد علاقة صحية بالحاضر فى غيبة علاقة سوية بالماضى. وبالقدر نفسه لا يمكن أن تنطوى العلاقة بالحاضر على وعود إيجابية إلا إذا كانت هذه العلاقة تضع فى اعتبارها إمكانات المستقبل الخلاقة وآفاقه المفتوحة إلى ما لا نهاية، فالمستقبل الأفضل هو الممكن الذى نسعى إليه بتطوير الحاضر، وهو الإطار المرجعى الذى لابد أن يحكم تعاملنا مع معطيات الحاضر وشروطه، كما يحكم تناولنا ميراث الماضى فى كل عصوره وأقطاره. ولا معنى لحاضر ينعزل عن ماضيه، أو يغلق عينيه عن التطلع إلى احتمالات مستقبله، فالحاضر الفاعل هو الحاضر الذى يعى أن علاقته الموجبة بماضيه هى دافع أصيل من دوافع تقدمه، شأنها فى ذلك شأن علاقته الموجبة بمستقبله، خصوصا حين تتحول العلاقة الأخيرة إلى باعث على تطوير إمكانات الحاضر وتحقيق أحلامه.

ولذلك فإن الحاضر الحى المتوثب بالعافية هو الحاضر الذى يضع نصب عينيه كل الإمكانات المتاحة فى زمنه النوعى، بادئا من هذا الزمن بوصفه الشرط الذى يحكم الحركة بقدر ما يمكن أن تتحداه هذه الحركة، وبوصفه الضرورة التى لابد أن تتولد منها

– وفى مواجهتها – الحرية، وبوصفه الواقع الذى يقبل التطور والاندفاع فى خطى التقدم، خصوصا عندما يجد ما يدفعه إلى الحركة، و – أخيرا– بوصفه لحظة متوترة فى المتصل الذى يصل ما بين الماضى والمستقبل، والذى لا يستعيد ماضيه إلا ليندفع إلى مستقبله الذى لا نهاية لاحتمالاته.

ومن هذا المنظور، فإن استعادة الماضى، إبداعيا، هى الوجه الآخر من التطلع إلى المستقبل، فى العملية نفسها التى يتولى بها الوعى الفاعل فى الحاضر تطوير الاحتمالات الموجبة التى يراها، ومواجهة أوضاعه السالبة التى لا يغفل عنها. وإذا كان التطلع إلى المستقبل يعنى القياس على احتمالاته الموجبة، والفعل فى الحاضر من منظور الأفق المفتوح لمكناته، فإن استعادة الماضى لا تعنى التقليد الساذج، ولا ترادف الاتِّباع الجامد، أو قبول كل تغير بسند من الماضى، أو قياس كل آت على كل ذاهب، فذلك إلغاء لاحتمالات التقدم فى الحاضر، وتوثين لبعض عصور الماضى بما يضفى معانى السلب على الماضى كله.

إن الاتِّباع الأعمى قرين التقليد الجامد، كلاهما مجلى للنقل الذى يخلو من العقل فى الفكر والإبداع، وكلاهما سمة التخلف أو العقم الذى تنتهى إليه الفنون، أو تنتهى إليه الحضارات. ويحدث ذلك حين تفتقر الحضارات إلى الدافع الخلاق للحركة إلى الأمام،

وتغلق الأبواب المفتوحة للاجتهاد، وتحارب الابتكار الذي تصمه ببدعة الضلالة، أو تلقى به مع الابتداع في حمأة الإثم والمعصية. شأن الحضارات في ذلك شأن إبداع الفنون الذي يزدهر بازدهارها، وينحدر بانحدارها، ويرتبط في أحوال ازدهاره بتسامح تيارات عقلانية سائدة، أو تيارات فكرية متفتحة، تؤمن بالحرية، وتحترم المخالفة والتجريب.

وبالمثل، ينحدر إبداع الفنون بانحدار الحضارات، ويختنق باختناق الحرية، ويتقلص بتقلص المكانة التي يحتلها العقل، ويُحجر عليه عندما يتم الحجر على توثب الرغبة في مجاوزة شروط الضرورة في الحاضر، سعيا إلى الاحتمالات الخلاقة للأفق المفتوح على المستقبل. ولذلك فإن إبداع الفنون لا يغدو إبداعا حين يستبدل بالتحديق في إمكانات المستقبل الهوس باسترجاع صور الماضي، وحين يجعل من المستقبل الواعد نفسه عودا على بدء، في ماض بعينه، ماض يغدو كل تباعد عنه في الزمن انحدارا عنه في القيمة، وكل اقتراب منه على سبيل المحاكاة ارتدادا إليه من منظور القيمة نفسها.

وقد انهارت الحضارة العربية حين اغتربت عن عقلها الذي ألقت به في دورات متعاقبة من السجن والتشريد، فأصبح العقل

مطاردا بالنقل، والاتِّباع بديلا عن الابتداع، والتقليد شعار السلامة، والتصديق ملاذ المحكومين بالقمع الذى تعددت صوره وأشكاله، ابتداء من تسلط السلاطين وبطش جلاديهم، مرورا بفتاوى فقهاء النقل والتقليد من أعداء العقل، وانتهاء بأصحاب الأقلام الذين دعوا إلى طاعة أولى الأمر فى كل مجال. وكانت النتيجة اختناق الفكر الذى لا يستكين إلى الثوابت الجامدة، ومحاربة الابتداع الذى يتمرد على التقليد، والعداء للاجتهاد إلى درجة إلغائه، ومطاردة الفلاسفة والمتكلمين المدافعين عن استقلال العقل، واستئصال الخارجين على الجماعة، والاسترابة فى المختلف، والنفور من الآخر، والانغلاق على النفس، وإشاعة تقاليد الاتِّباع التى أخذت تعيد إنتاج ما تنطوى عليه من نواه وتعاليم وأحكام وفتاوى، فدفعت اللاحق إلى عدم الخروج على السابق، والالتزام بمحاكاته فى مدى المدار المغلق للاجترار العقيم.

وكان ذلك موازيا لما حدث فى إبداع الفنون، وعلى رأسها الشعر، خصوصا بعد أن أصبح الشعر واقعا بين مطرقة أهل الحكم وسندان أهل الفكر. أما أهل الحكم فقد اضطروا الشعراء إلى الكذب والمبالغة، وإلى النفاق والتملق، بل إلى الدوران فى الدوائر نفسها من المعانى التى طلبها أولو الأمر، وأشاعتها بلاغة التسلط، فغلب حسن الاتِّباع على حسن الابتداع، وتباعد الشعراء

عن ذواتهم ورؤاهم الخاصة، وفقدوا رغبة اكتشاف أسرار الوجود ومساءلة الكون والكائنات، وأتقنوا مبادئ الصنعة التى تتناسب وقواعد التراتب الاجتماعى التى تنص على أن كلام الناس فى طبقات كما أن الناس أنفسهم في طبقات، وأن على الشاعر مخاطبة ممدوحيه حسب مقاماتهم، وعلى قدر طبقاتهم، وذلك من المنظور الذى يحقق لهذا الشاعر مصلحته المادية. وقد قيل فى الأمثال التى أصبحت سائدة: «إن مدح الشاعر على قدر العطية»، و«لسان الشاعر أرض لا تخرج الزهر حتى تستسلف المطر»، و«إن اللهى تفتح اللها». و«اللهى» هى العطايا، أما «اللها» فمن «اللهاة» التى هى اللحمة المشرفة على الحلق، وتدل عليه دلالة الجزء على الكل. والمقصود من المثل أن مقدار عطايا الممدوح يطلق لسان الشاعر، ويفتح حلقه للكلام الذى هو بقدر العطايا. وقد انتهت هذه القواعد بالشعر إلى قرارة قاع الهوان والتردى.

وكان انحدار الشعر على هذا النحو موازيا لانحدار الفكر. والجامع فى كلا الانحدارين هو غلبة تيار الاتِّباع المعادى للابتداع، ووطأة التقليد الذى قضى على دوافع الاجتهاد، وفهم التجديد على أنه تطريز على ثوب قديم، أو رقص فى سلاسل الأسلاف الذين سبقوا إلى كل معنى بديع، ولم يتركوا للشعراء المتأخرين إلا المدارات المغلقة من حسن الاتِّباع. وكما كان الاتِّباع سمة الفكر

الغالب، خصوصا بعد أن أجهز أهل النقل على أهل العقل، وطاردوا التفلسف بمبدأ: من تمنطق تزندق، كان التقليد السمة الغالبة على الشعر، وكان حسن الاتِّباع الصفة الموجبة التى يستحقها الشاعر المتأخر حين يعمل على هدى من الشاعر المتقدم، مؤمنا أن الفضل للمتقدم في كل الأحوال، وأن اللاحق لا يصوغ إلا المعاد المكرور من قول السابق.

وبعد أن كان الشاعر وثيق الصلة بالمفكر، المتكلم أو الفيلسوف، يغامر معه فى اكتشاف معاني الوجود، وينطلق فى موازاته لمساءلة الكون والكائنات، مطلقا العنان للخيال الذى يجمع بين العوالم المتباعدة التى لا تأتلف إلا فى المخيلة الابتكارية، انقطعت هذه الصلة الوثيقة، ولم يعد أشباه أبى نواس يباهون مثله بأنهم من الفلاسفة الكبار، حتى على سبيل المزاح الذى لا يخلو من الجد، ولم يعد لفظ «الحكيم» يطلق على أمثال أبى تمام والمتنبى وأبى العلاء. وتحول الشاعر إلى صانع ماهر، ترتبط مهارته بالتذييل على أشعار السابقين، ولا تفارق صنعته توليد الجديد من القديم بما لا يفارق قواعد القديم. وكان هذا «التذييل» فى الشعر يوازى، فى تصاعد تقاليد الاتباع، ما حدث فى الفكر من غلبة جهد «الشرح» أو «الحاشية» على تأليف المتأخرين فى علاقتهم بالسابقين، وذلك داخل دوائر التقليد المتجاوبة فى معنى العقم.

وقد ظلّت الأوضاع على هذا النحو إلى أن حدثت النهضة العربية الحديثة. وسواء كانت هذه النهضة نتيجة الصدام بالحضارة المتقدمة للآخر الأجنبى، أو محصلة تفاعل عوامل داخلية، أو تجاوبا ما بين العوامل الداخلية والخارجية، فمن المؤكد أن هذه النهضة لم تحقق حضورها الواعد، طوال القرن التاسع عشر، إلا بانقطاعها عن تقاليد الاتِّباع الجامد، واستئنافها حركة العقل الذى عاد إليه ما ضاع من حريته، فانفتحت أمامه أبواب الاجتهاد التى أغلقت طويلا. وكان ذلك فى سياق تاريخى، توافقت فيه الدعوة إلى تجديد الفكر والدعوة إلى تجديد الشعر، فكانت الدعوة الأولى قرينة إعادة فتح باب الاجتهاد بإعمال العقل فى مواجهة المشكلات الطارئة، والبحث عن حلول مبتكرة لمحدثات المتغيرات الجديدة. وكانت الدعوة الثانية قرينة إعادة فتح باب الاجتهاد نفسه فى المجال الأدبى، وذلك بتحرير الشعر من قرارة هوة العقم التى انتهى إليها، والعودة به إلى عصور حيويته، وبعث هذه العصور وإحيائها بما يدفع حركة الاجتهاد الشعرى فى طريق المستقبل الذى بدا واعدا.

وكما استعان فكر النهضة بميراثه العقلانى، مستبدلا أهل العقل بأهل النقل، والاجتهاد بالتقليد، استعان الشعر بميراثه الذى لم يخل من حضور العقل، متواصلا مع قممه الإبداعية، فاتحاً أفق الاجتهاد الشعرى الذى لا يفارق معنى التواصل. وكان الهدف

استعادة أمجاد الماضي الزاهر وتجاربه لتكون ذاكرة للحاضر وعبرة، وتكون دافعا يدفع الحاضر للإضافة إلى هذه التجارب والأمجاد، وذلك في مواجهة التحديات التي أصبح يواجهها، والتي كان على رأسها الحضور المتقدم للغاصب الأجنبي. وبدا الأمر كما لو كان الخلاص من الاتِّباع الجامد بالعودة إلى مبدأ القوة في الماضي، وبعث روح النهضة بإحياء دوافع المجد القديم، هو الوجه المقابل للخلاص من التبعية للأجنبي الغاصب، تأصيلا لعمق جذور الحاضر المنطلق، وتأكيدا لعناصر الأصالة في هويته الصاعدة.

وكانت استعادة الماضي الزاهر، واستحضار تجاربه، وإحياء الدوافع الابتكارية لهذه التجارب، الوسيلة الأولى في مجاوزة شروط التبعية المستكينة المقرونة بالاتِّباع الخانع. ولم يكن ذلك يعني البدء من حيث انتهت عصور الضعف والعقم، بل من حيث ابتدأت عصور القوة والإبداع. وكان العنصر الفاعل في ذلك هو العقل الذي تحرر من أغلب قيوده الثقيلة، وأصبح مستعدا لوضع ماضيه الممتد موضع التأمل، كاشفا عن أسباب القوة وأسباب الضعف، أزمنة الازدهار وأزمنة الانحدار، أسرار الهزائم وأسرار الانتصارات، مواصلا التقاليد العقلانية التي ارتبط بها ازدهار الاجتهاد، وانطوى عليها تيار الابتداع. بعبارة أخرى، ترادف معنى الاستعادة ومعنى الإحياء والبعث، وذلك في الدلالة التي وصلت هذه المفاهيم المتجاوبة

بالمنزع الذى انطلقت منه الحضارة العربية فى عصور ازدهارها، المنزع الذى لم يفصل بين العقلانية بمعناها الاعتزالى وحق الاجتهاد بمعناه الفقهى فى الفكر أو فى الإبداع، ولم يفصل بين رغبة اكتشاف إشرافات داخلية فى أعماق النفس واكتشاف عوالم خارجية غير معروفة فى المعمورة الإنسانية.

وكانت النتيجة تأسيس دلالة النهضة الشعرية بمدى انطلاقها من النقطة التى بدأ منها السابقون، ومنافستهم فى المضمار الذى انطلقوا فيه، والمضى مع نقطة البداية إلى غايتها التى أصبحت سر صحوة الشعر العربى الحديث، وغلبة خصائصه الإحيائية على امتداد القرن التاسع عشر ومطالع القرن العشرين. وكانت هذه الصحوة موصولة بمعنى البعث، فى الدلالة التى أحيت تقاليد الماضى الزاهر فى الحاضر، كى يستمد منها الحاضر القوة التى تسمح بإطلاق سراح الدوافع التى تبدأ منها رغبة الابتكار.

وكانت الإيجابيات التى تحققت كثيرة من هذا المنظور، فقد عادت علاقة الشعر بالحياة عفية من جديد، واستعاد الشعر مكانته التى كان قد أضاعها، كما استعاد الشعراء أدوارهم المرتبطة بإصلاح الحياة ودفعها إلى دروب التقدم، فاشتبكوا مع مشكلات النهضة، منحازين لقيمها الصاعدة: حق العقل فى الاجتهاد، الانفتاح على الآخر مع الحفاظ على الملامح الأصيلة للهوية، تأصيل

معنى الشورى فى علاقة الحاكم بالمحكومين، الدفاع عن المجتمع المدنى الصاعد فى تنوعه البشرى، استقبال مظاهر التحديث بوصفها علامات للتطور، وصل ما انقطع من رغبة معرفة ما يحدث فى الدنيا التى لم تعد مقصورة على جنس واحد، استرجاع قيم التسامح فى تواصل القيم الروحية السامية، رد الاعتبار إلى المرأة، تأكيد الحضور الذاتى للشاعر فى مواجهة ممدوحيه، وتأكيد هذا الحضور فى مواجهة أسلافه الذين سرعان ما تأسست علاقته بهم على معنى المنافسة.

ولكن أمثال هذه الجوانب الإيجابية لم تمنع من وجود جوانب سلبية موازية، أو ملازمة. وهى جوانب انطوى عليها مفهوم الاستعادة حين انحصر فى دائرة الاسترجاع، وأصبح مرادفا لمعنى البعث أو معنى الإحياء. أقصد إلى أن عملية إحياء المبدأ الدافعى لحركة المجد العربى القديم لزم عنها استرجاع النتائج السلبية التى انتهى إليه ذلك المجد، بل التى انطوى عليها منذ أزمنة ازدهاره، ولم تفارق المبدأ الدافعى على امتداد هذه الأزمنة التى تحوّلت من الصعود إلى الهبوط، والتى كان هبوطها ثمرة لما كان كامنا فى أصل شجرة ازدهارها.

وأحسبنى، عند هذا المستوى، فى حاجة إلى تأكيد أن الاستعادة بمعناها الخالق هى أن تنطلق من حيث انتهى السابقون

وليس من حيث ابتدأوا، فالانطلاق من حيث البداية لا يخلو من التكرار حتى لو انطوى على الدافع الخلّاق للحركة، فضلا عن أنه يفضى إلى سلب النهايات التى يفتر فيها الدافع الخلاق، أو ينقلب على نفسه، متخليا عن صفته الخلاقة، مناقضا هدفه الأصلى فى غير حالة. أما أن تبدأ من حيث انتهى السابق، مستعيدا ما فعل، فمعناه أنك تضع جهد السابق عليك موضع المساءلة، مكتشفا المدى الذى وصل إليه، والمدى الذى كان يمكن أن يصل إليه، والمدى الذى يمكن أن تمضى فيه أنت، محققا كل ما كان يمكن أن يصل إليه، وما لم يخطر على باله أن يصل إليه فى الوقت نفسه. وبقدر ما ينطوى فعل المساءلة الملازم لهذه العملية على معنى الفحص الذى يعنى معرفة جوانب القوة وجوانب القصور، احتمالات التطوير بالحذف أو الإضافة، فإنه يتضمن معنى الانقطاع عن هذه النقطة أو تلك، للبدء من نقطة مغايرة، مختلفة عن نقطة الانطلاق الأول، نقطة تدفع إلى الأمام بقوة أكبر وعزيمة أشد، غير مفارقة مبدأ الرغبة الذى يتمرد على مبدأ الواقع، وغير متخلية عن الدافع الخلّاق الذى تتجدد صفاته أو تتنوع تجلياته.

وقد انطوت الاستعادة الشعرية لعصر الإحياء على بعض الدلالة الإيجابية للاستعادة بمعناها الخالق. لكن شعراء الإحياء لم يصدروا فى شعرهم عن هذا البعد الإيجابى فى كل الأحوال، فلم

تفارق الاستعادة الشعرية فى قصائد البارودى وشوقى وحافظ والرصافى والزهاوى وغيرهم دلالة الاسترجاع. وظلت هذه الدلالة الأخيرة قرينة سطوة الموروث الشعرى على عقول هؤلاء الشعراء، حتى فى الحالات التى نافسوا فيها شعراءه. ولم يستطيعوا الخلاص من هيمنة هذه السطوة إلا حين غلبتهم مواهبهم الفردية التى استطاعت تأكيد حضورهم الإبداعى الخاص بأكثر من معنى.

ولذلك كان لدلالة الاستعادة وجهان فى القصائد الإحيائية: أولهما إيجابى، وثانيهما سلبى. أما الإيجابى فاقترن باسترجاع الدوافع الحافزة على الابتكار فى الشعر القديم، ومن ثم المضى من حيث بدأ الشعراء السابقون، ومنافستهم فيما رأوه ابتكار وابتداعا، الأمر الذى أدى إلى استبدال أزمنة الازدهار الشعرى القديم بأزمنة العقم الشعرى القريب، والاندفاع فى الطريق التى سبق أن سلكها أبو نواس وأبو تمام والمتنبى وغيرهم. أما الوجه السلبى فارتبط بما لزم عن هذا الاسترجاع من حركة محكومة سلفا، لا تفارق دوائر محددة من قبل، كأنها الإطار المرجعى الذى ينجذب نحوه كل فعل لاحق، ويقتصر عليه بما يستبعد احتمالات مجاوزة هذا الإطار إلى غيره، الأمر الذى نقض معنى الابتكار فى النهاية، وحصره فى مدار لم يخل من لوازم التقليد، حتى عندما كان القصد هو الابتداع.

والوجه السلبى قرين الوجه الإيجابى فى فعل المنافسة الذى

جمع قديما، وعلى سبيل التمثيل، بين أبى تمام اللاحق وأبى نواس السابق، أو بين المتنبى وأسلافه من منظور الذين شغلوا بسرقاته، أو حتى من منظور أبى العلاء الذى وصف شعر سلفه بأنه «معجز أحمد». وهو نفسه الوجه الذى تجسّد فى الدافع الذى دفع البارودى، على سبيل التمثيل كذلك، إلى أن يتكلم كما تكلم السابقون، وينافس الشعراء القدماء كما لو كان يعيش فى عصر أبى نواس أو أبى تمام أو المتنبى أو أبى العلاء، أو حتى عصر ابن هانئ أو ابن النبيه أو البهاء زهير، ويريد أن يتفوّق عليهم بمقاييس عصورهم هم لا عصره هو.

وإذا كان الوجه السالب من عملية الاستعادة بهذا المعنى، وفى هذا المدار المغلق، يتأخر فى الظهور عادة، ولا يبرز للعيان إلا بعد ضيق دوائر المنافسة عبر الموجات المتتابعة من الممارسة، والتقلص التدريجى لروح الأصالة الفردية، فإن هذا الوجه يظل ملازما قرينه الإيجابى فى المتصل نفسه، المتصل الذى يبدأ بالإيجاب وينتهى بالسلب، تماما كما بدأ شعر النهضة بالقوة وانتهى إلى الضعف الذى كانت بذرته كامنة فى توثب قوته.

ولذلك ما كان يمكن أن يظهر الوجه السلبى لفعل الاستعادة الإحيائى، وتظهر مثالبه، إلا بعد اكتمال جهود البعث من ناحية، ووضع نتائج هذه الجهود موضع المساءلة، لاكتشاف ما لها وما

عليها من ناحية مقابلة. ولم تحدث هذ المساءلة إلا بداية القرن العشرين، وتصاعدت مع مدافع الحرب العالمية الأولى، تلك التى نبهت الأذهان والعقول إلى متغيرات جديدة، وفتحت الأبواب لطرح أسئلة مختلفة واستكشاف آفاق مغايرة.

والمؤكد أن عملية الاستعادة التراثية التى قام بها شعراء النهضة، أمثال البارودى وشوقى وحافظ وإسماعيل صبرى والزهاوى والرصافى والأخطل الصغير وغيرهم، نهضت بالوعى الشعرى من قرارة التخلف، وأعادته إلى المبدأ الفاعل فى عصور ازدهاره. ولكن هذه العملية تكشفت - عندما وصلت إلى مداها، وحققت إيجابياتها - عن حقيقة مهمة، مؤداها أنها استبدلت بالتخلف القريب الازدهار البعيد، فكانت حركة من ماض إلى ماض، وإلى البداية التى لم تخل من بذرة العقم، وفى المدى الذى جعل من الإحياء أو البعث استعادة للبدايات التى انتهت بالماضى الإبداعى إلى ما انتهى إليه.

ولكن مع ذلك كله، أو بسبب ذلك كله، كان عصر الإحياء مرحلة لابد منها، وبداية لا يمكن الانطلاق إلى ما بعدها إلا بعد ظهور ثمارها. أقصد إلى أنه ما كان يمكن مجاوزة الانحدار السابق على زمن الإحياء إلا بالعودة إلى نقيضه الذى يمثّل المرتقى، فى المتصل نفسه الذى تواجه به العناصر الموجبة فى الماضى

عناصره السالبة، محررة الحاضر من أسر العناصر الجامدة التى حاولت عرقلة حركته، وإعاقة أهدافه.

وفى الوقت نفسه، كانت عملية الإحياء مقدمة لما بعدها، خصوصا بعد أن ابتدأت بالإزاحة الضرورية لتراكمات العقم الشعرى التى سبقتها، مستبدلة بماضيها الجامد القريب نقيضه الحى البعيد، واصلة بين عناصر الماضى الحى وعناصر الحاضر المتأهبة للتغير. وكانت النتيجة تأصيل النهضة الأدبية بما أنزل الشعر المنزلة الأولى فى قائمة الاهتمامات الأدبية العامة، وما جعله موضع الالتفات الدائم والمساءلة المستمرة، الأمر الذى ترتب عليه، فى مسار المتغيرات التاريخية، اكتشاف آفاق مغايرة تمضى إلى ما هو أبعد، منتقلة من مدار الاسترجاع المحدود بإيجابه وسلبه إلى فضاء الاستعادة الخالق بإمكاناته وطموحاته. وكان فى ذلك مغرب الإحياء وأفوله وبداية مشرق عصر الوجدان الفردى ووعوده.

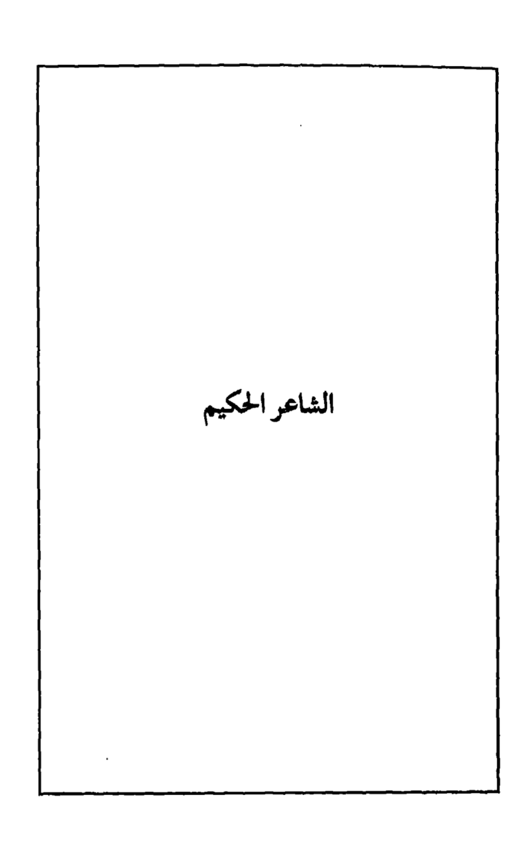
ويضم هذا الكتاب دراسات لشعر الإحياء فى حركته المفصلية التى حاولتُ توضيحها، وذلك من منظور الكيفية التى استعاد بها هذا الشعر ماضيه، جامعا بين أوجه الإيجاب وأوجه السلب فى عملية الاسترجاع التى قام بها، والتى انبنت على الانطلاق من نقطة البدايات لا النهايات، فحققت إيجاب البدايات وسلب النهايات. ومنطقىٌّ - والأمر كذلك - أن تهتم دراسات الكتاب

بجوانب الإيجاب والسلب معا. تبدأ بالإيجاب وتنتهى بالسلب، منتقلة من الوجه الموجب لفعل الاستعادة إلى الوجه السلبى لفعل الإحياء. وإذا كانت هذه الدراسات ركزت أكثر على جوانب الوجه السلبى، فى القسم الثانى من الكتاب، فإنها فعلت ذلك بهدف ضمنى، يتصل برغبة تأسيس أوضاع صحية لعلاقة المتأخر بالمتقدم، وتوضيح أهمية الإبداع الذاتى فى هذه العلاقة، خصوصا من منظور الأصالة الفردية التى يمارس معها المبدع فعل استعادة الماضى بالمعنى الخالق للاستعادة، فلا ينفصل عن خصوصية واقعه، سواء فى حركة هذا الواقع صوب المستقبل، أو جعل أحلام المستقبل الواعد الإطار المرجعى للحركة فى الواقع الحى الذى يموج بالصراع.

الدقى: يوليو ٢٠٠١

القسم الأول:

الإحياء الشعري



الشاعر الحكيم

لكل شاعر كبير رسالة ينطوى عليها، يشعر بها فى داخله كأنها سبب وجوده، ويعيها فى إبداعه كأنها العلة الأولى التى يصدر عنها هذا الإبداع. وبقدر ما يؤمن الشاعر بهذه الرسالة - إيمانه بجدوى الحياة - يبشر بها كأنها دين جديد، يحمل الهداية لمن حوله، ويلوّح بالخلاص لمن يلوذ به. قد يتمثل إبداع هذا الشاعر فى "رؤية" أو "رؤيا"، وقد يبدو هذا الشاعر كاهنا للقبيلة أو عرافا للمدينة، وقد تتقمص هذا الشاعر روح قديس أو تنطقه حكمة نبى، وقد ينقلب إلى ساحر يعاكس نظام الأشياء أو يبدو ممسوسا تتخبطه الرؤى، وقد يبحر صوب المستحيل أو يحلّق فوق مدائن التعقل، ولكن أيا كانت الصورة التى يتجلى بها الشاعر أو نراه من خلالها، فإن إبداعه يظل منطويا على لون من المعرفة تصله بنا بقدر ما تفصله عنا.

ولم يكن من قبيل المصادفة أن يرتبط " الشعر " بالعلم فى جانب أصيل من تراثنا، ويقترن بالفطنة والدراية، ويتداخل مع الحكمة والنبوة. إن أهم ما يميز الشاعر - فى هذا الجانب من التراث - هو تلك " الفطنة " التى تجعل الشاعر ينظر إلى أبعد مما

ينظر سواه، وذلك "العلم" الذى يمكّن الشاعر من تعرف علاقات لا تخطر على أذهان معاصريه، وتلك " الدراية " التى يوقع بها الشاعر الائتلاف بين المختلفات، وذلك " الشعور " الذى يلفت الشاعر إلى المغزى الكامن بين الأشياء والكائنات(١).

ويشير الترابط الذى يصل بين هذه الكلمات - فى مجال دلالى واحد - إلى بعد معرفى، ينطوى على مدلول أخلاقى، يجعل الشعر قرين " الحكمة " بمعانيها القديمة، ومنها ذلك المعنى الذى قصد إليه عمر بن الخطاب عندما قال : "إن الشعر عند العرب كان... علما، لا علم لهم فوقه... فالتجأوا إليه لما وجدوا فيه من الحكمة"(٢). والحكمة التى يتحدث عنها عمر بن الخطاب قرينة "العلم" من حيث هى معرفة الحق لذاته، ومعرفة الخير من أجل العمل به؛ و "الشاعر الحكيم" - بهذا المعنى - هو " العالم صاحب الحكمة"، ذلك الذى يقوده تأمله إلى الحق، فيهدى إلى "العلم بحقائق الأشياء" و"يمنع من الجهل والسفه وينهى عنهما"، إنه الشاعر الذى تنطوى حكمته على "علم"، و "فطنة" و "دراية" بكل ما يقترن بهذه الدوال من قدرة على الكشف والتنبؤ من ناحية، وقدرة على الهداية والتأثير من ناحية ثانية.

ولقد وصلت هذه القدرة المزدوجة بين الشاعر والنبى فى مجال دلالى واحد. ولذلك وصف النبى محمد (صلى الله عليه وسلم)

الشعر بصفة من صفات الأنبياء، وهى "الحكمة" [٣]، ولم يتردد - كما تذكر بعض المرويات - فى أن يعقّب على بيت طرفة:

ستبدى لك الأيام ما كانت جاهلا ويأتيك بالأخبار من لم تزود

بقوله: "هذا من كلام النبوة " [٤] . ولقد قال أبو عمرو بن العلاء: "كانت الشعراء عند العرب، فى الجاهلية، بمنزلة الأنبياء فى الأمم"[٥]، وروى عن كعب الأحبار قوله: "إنا نجد قوما فى التوراة أناجيلهم فى صدورهم، تنطق ألسنتهم بالحكمة، وأظنهم الشعراء"[٦].

ويؤكد هذا المجال الدلالى الذى يصل بين الشعر والنبوة - على أساس من الحكمة - أهمية الشعر فى الحياة ومكانة الشاعر بين البشر، فيوحّد بين الشعراء وأصحاب الرسالات، وذلك على أساس ما فى إبداعهم من " الحق والصدق، والحكمة وفصل الخطاب" [٧]. ولقد قيل: "إن رتبة الشاعر... تكسبه مهابة العلم، وتكسوه جلال الحكمة " [٨]، وذلك ليتصل جلال الحكمة بالنبوة، فيصبح هذا الاتصال أساسًا للدفاع عن الشعر، من حيث قيمته وجدواه، فى وجه أى تيار معادٍ له، أو أى دعوى تنتقص من شأنه.

وإذا كان عبد القاهر الجرجانى قد رد جدوى الشعر إلى ما ينطوى عليه من حق وحكمة، وإذا كان ابن رشيق قد رد قيمة الشعر

إلى ما ينطوى عليه من جلال الحكمة، وما يكتسى به من مهابة العلم، فإن حازماً القرطاجني وصل بهذه الجدوى وتلك القيمة إلى النهاية الطبيعية، أو عاد بها إلى مبتدى أمرها، فرفع الشعر إلى مصاف النبوة، وأنزل الشعر منزلة أكرم الخلق، فقال فى حماسة لافتة:

" كثير من أنذال العالم – وما أكثرهم! – يعتقد أن الشعر نقص وسفاهة. وكان القدماء من تعظيم صناعة الشعر واعتقادهم فيه ضد ما اعتقده هؤلاء الزعانفة، على حال قد نبّه عليها أبو على ابن سينا، فقال: كان الشاعر فى القديم ينزل منزلة النبى، فيعتقد قوله، ويصدق حكمه، ويؤمن بكهانته. فانظر إلى تفاوت ما بين الحالين: حال كان ينزل فيها (الشاعر) منزلة أشرف العالم وأفضلهم، وحال صار ينزل فيها منزلة أخس العالم وأنقصهم"(٩).

قد نقول إن حازمًا القرطاجنى يتحدث عن وضع " قديم "، لا تنقطع فيه الصلة بين حكمة الشعر والنبوة، أو يتمايز فيه الشاعر الحكيم عن النبى، كما حدث مع ظهور الإسلام، وما تكرر – فى آيات القرآن الكريم – من نفى حاسم للتشابه بين " النبى " و"الشاعر"، أو بين "القرآن" و"الشعر"، وتلك حقيقة لا سبيل إلى

تجاهلها، ولكن يظل التمسك اللافت بهذه الصلة، بين النبى والشاعر، عند حازم القرطاجنى، والتلويح اللاهب بها فى أوجه "أنذال العالم" و"أخسّاء الشعراء"، أمرا له مغزى لا سبيل إلى تجاهله. إنه المغزى الذى يؤكد أن الشاعر الحق صاحب رسالة متميزة، تصل الشاعر بالبشر لأنه منهم، وتميزه عنهم لأنها ترد إليه هدايتهم. قد يعود هذا المغزى بالبعد المعرفى لرسالة الشاعر الحكيم إلى قوى علوية مرة، أو قدرات إنسانية مرة أخرى، ولكن يظل كلا البعدين متجاوبين فى الدلالة التى تؤكد قيمة الشعر وأهميته. يضاف إلى ذلك أن تجاوب الدلالة نفسه يصل بين القدرات الإنسانية للشاعر الحكيم والقدرات المتعالية التى تقترن بالنواة الدلالية للنبوة، فتتصل حكمة الشعر بالكشف والهداية فى آن.

ولذلك تنطوى الصلة بين الشعر والحكمة على دلالات متقاربة فى تراثنا، و تصل بين الشاعر الحكيم والكاهن والعرّاف، مثلما تصل بينه والنبى الملهم صاحب البصيرة، وتصل - أخيرا- بينه والفيلسوف " محب الحكمة". وإذا كانت الكهانة والعرافة تقترن بالتنبؤ والكشف، فى التصورات الإسلامية الأحدث، وذلك على أساس من الاتصال بـ" العقل الفعال " الذى تفيض حقائقه على مخيلة النبى، أو تبيح نفسها لما يسمى " العقل المستفاد" الذى ينطوى عليه الفيلسوف، وإذا كانت حكمة الشاعر تصله بالفلسفة،

وهى " محبة الحكمة " بكل ما يقترن بها من تأمل فى الطبيعة وما وراءها، فإن هذه الحكمة تصله بالنبى، من منظور فلاسفة كالفارابى وابن سينا، وذلك على أساس من " المخيلة " التى تميز طبيعة إبداع الشاعر وطبيعة النبوة فى آن، فتعيد الاتصال القديم بين الشعر والنبوة، ولكن تضعه فى سياق جديد، أعنى سياقا يمكّن حازمًا القرطاجنى - تلميذ الفارابى وابن سينا - من الحديث عن عجائب " القوة المتخيِّلة " و " المعراج " الذى يصعد به الصاعد إلى عالم الحقائق المطلقة (١٠).

وعندما نرد التصورات التراثية الحديثة على قديمها، ونصل بين ما قاله حازم القرطاجنى وما قاله عبد القاهر وابن رشيق من قبله، ونصل بين ما قاله هؤلاء جميعًا - كأمثلة - وما قاله عمر بن الخطاب وألمح إليه النبى الكريم عندما قال " إن من الشعر لحكمة "، ونرجع بذلك كله إلى المعتقدات العربية الأولى التى وصلت بين الشاعر والكاهن والعرّاف والنبى معًا، عندئذ تتجاوب حكمة الشاعر القديم مع حكمة النبى، ولكن يرتبط إبداع الشاعر الحكيم - من حيث مصدره - بقوى علوية، أهمها " الروح القدس " الذى أعان حسان بن ثابت - شاعر الرسول - على ما نظم (١١)، أو يرتبط هذا الإبداع بقوى إنسانية خالصة، تقترن بالفطنة والدراية، أو العلم والشعور، أو المخيِّلة والبصيرة.

ولذلك تكتسب حكمة الشاعر الحكيم طابعًا متعاليا فى مستوى من مستوياتها؛ فتتوجه صوب المطلق، وتسعى إلى ما وراء الطبيعة لتصل بين الشاعر والنبى، وتوحِّد بين الشعر والرؤيا، مثلما توحِّد بين الحق والحقيقة عبر وسيط يوحى إليه. وعندئذ يبدو الشاعر الحكيم صاحب بصيرة، كشف عنه الحجاب، ليرى حقيقة متعالية، تهبط إليه " من المحل الأرفع "، كما هبطت النفس فى عينيّة ابن سينا المعروفة، أو تتجلى له كما تجلّت الحقيقة المطلقة لابن الفارض، عندما قال (١٢):

آنست فى الحىّ نارا	ليلا فبشّرت أهلى
قلت امكثوا فلعلى	أجد هداى لعلى
دنوت منها فكانت	نار المكلِّم قبلى
نوديت منها كفاحا	ردوا ليالى وصلى
حتى إذا ما تدانى الـ	ـميقات فى جمع شملى
صارت جبالى دَكّا	من هيبة المتجلِّى
ولاح سرٌ خفىٌّ	يدريه من كان مثلى
وصرت موسى زمانى	مذ صار بعضى كُلّى
فالموت فيه حياتى	وفى حياتى قتلى

وتكتسب حكمة الشاعر الحكيم طابعا تأمليا فى مستوى ثان من مستوياتها، فتتوجه صوب الإنسان والطبيعة، وتوحِّد بين الشعر

والرؤية، لتماثل بين الشاعر والفيلسوف، وتصل بين عينى الشاعر وعينى المؤرخ صاحب الأيام، فيغدو الشعر تأملاً فى الكائنات والأشياء، وتفكراً فى تعاقب الدول والمصائر. وقد تنطوى هذه الحكمة التأملية على حكمة عملية أو تقترن بها؛ فتصل بين الشاعر والمعلّم، بعد أن وصلت بينه وبين الفيلسوف، وتصل بين الشعر وقضايا الأرض، بعد أن وصل وحيها المتعالى بين الشعر ونبوءات السماء، وذلك فى إبداع ينطوى على الكشف أو التأمل، والتفسير أو التمثيل، والتشريع أو التوجيه.

ولكن أيا كان الطابع الذى تتخذه الحكمة، وأيًا كانت الشخصيات التى يتقمصها الشاعر الحكيم، فإن المستويات المتعددة تتجاوب فى أبعاد معرفية وأهداف أخلاقية. وإذا كانت الأبعاد المعرفية تصل بين الأوجه المتعددة والحقيقة، فى السياقات المتجاوبة لمدلولات الحكمة؛ فإن الأهداف الأخلاقية تصل بين الأوجه المتعددة لهذه الحقيقة وتجليات العبرة المقترنة بها، أو المستخلصة منها. وعندما تتجاوب العبرة والحقيقة، فى إبداع الشاعر الحكيم، يصبح هذا الشاعر مصدرا للمعرفة، ومشرّعًا للسلوك. أعنى المعرفة التى تتعدد أبعادها الدلالية بتعدد الأدوار التى يؤديها الشاعر الحكيم، فهى معرفة تتحرك بين المطلق والنسبى، وتجوب ما بين السماوات والأرض، لتتحد ببوارق النبوة أو لوامع التأمل، مثلما تتسرب فى

الطرقات، أو تغوص فى أعماق الإنسان. وشأن هذه المعرفة - فى ذلك - شأن السلوك المترتب عليها، أو المقترن بها، ذلك الذى تتعدد أبعاده الدلالية بدوره، فيحتوى علاقة الإنسان بالمطلق، وعلاقة الإنسان بالطبيعة، وعلاقة الإنسان بالإنسان، وأخيراً علاقة الإنسان بنفسه.

إن الشاعر الحكيم - بهذا الفهم - نموذج من النماذج الأولى القَبْلية فى تراثنا، بل لعله النموذج الأصلى الأساسى، تتكرر صوره فى عصور هذا التراث، وتنسرب عناصره فى شعر شعرائه الكبار. قد يتعدل هذا النموذج - ظاهريا - تحت وطأة التحولات الاجتماعية، أو يختفى - مؤقتًا - تحت ضغط القهر السياسى أو التزمّت الدينى أو الانحدار الاجتماعى، ليحلّ محله نموذج أو نماذج مغايرة أو مضادة، وقد تتباين تجلياته من عصر إلى عصر، وتتعدد مستوياته من شاعر إلى شاعر، ولكنه يظل باقيا كامنا، كأنه واحد من هذه النماذج العليا Archetypes التى تتغير أعراضها وصورها، ولكن يظل جوهرها الثابت فاعلا، تشى به تجلياته المتغيرة بتغير الزمان والمكان والأشخاص.

ولقد استغل نقاد التراث عناصر من هذا الفهم فى تبرير الشعر وتأكيد أهميته، مثلما تجلت عناصر من هذا النموذج فى شعر الشعراء الذين آمنوا بجدوى الشعر فى تفسير الحياة، أو

توجيهها، أو تغييرها، أعنى الإيمان الذى دفع شاعرا ماجنا – فى الظاهر – كالنواسى، إلى إدراك " ما لا يتحرى بالعيون "، ليصل إلى نظم " واحد فى اللفظ، شتى فى المعانى "، مؤكدا أنه واحد "من الفلاسفة الكبار "(١٣). وأعنى الإيمان الذى دفع شاعرا كأبى تمام إلى الإلحاح على المقابلة بين الشاعر والممدوح، والتمايز بين خلود القصيدة وفناء الممدوح وعطائه؛ فيحدثنا – مثلا – عن ممدوحه الذى " خرّ صريعا بين أيدى القصائد "، كى يحدثنا – فى مقابل هذا الممدوح – عن قصائده التى تبقى " بقاء الوحى فى الصم الصلاب " و " تملأ كل أذن حكمة "(١٤)، لأنها من نتاج شاعر ينقل حكمته إلى الآخرين، قائلا لهم (١٥):

أنضيتُ فى هذا الأنام تجاربى ... وبلوتهم بمفحصات مذاهبى

وعندما يتحول الشعر إلى حكمة عند أبى تمام يتحول الشاعر إلى حكيم مشرّع، يستن ما يقود الحياة إلى اكتمالها؛ فترتبط حكمة الشاعر الحكيم بعمران الحياة، مثلما ترتبط بمبدأ مؤدّاه(١٦):

ولولا خلال سنّها الشعر ما درى ... بغاة الندى من أين تؤتى المكارمُ

ولقد وصل القدماء بين أبى تمام والمتنبى، على أساس أنهما "حكيمان"، ولكن حكمة المتنبى تقترن بنبوة المتوحّد، ذلك الذى يبدو غريبا " كصالح فى ثمود "، أو مَنْ يجفو به المقام " كمقام المسيح

بين اليهود " [١٧]، بيد أن هذا المتنبئ المتوحد - " وقد سمى متنبئًا لفطنته " فيما يقال [١٨] - يعى معجزة كلماته التى تُسمع الأصم، وترد البصر على الأعمى، ويسهر الخلق جرّاها، لأنها من نتاج شاعر دحا الأرض من خبرته بها.

وليست صورة الشاعر الحكيم فى شعر المتنبى سوى مجلى لذلك النموذج الأول الذى يصل بين المتنبى وحكيم المعرّة أبى العلاء، ذلك الذى رأى ما لم يره المبصرون فى توحده وعزلته، وذلك الذى أراد الآخرون منطقه، على الرغم من بعد ما بينهم، فانفجر فيهم صارخا[١٩]:

أفيقوا أفيقوا يا غواةُ فإنما دياناتكم مكرٌ من القدماء
أرادوا بها جمع الحطام فأدركوا وبادوا، وماتت سُنّةُ اللؤماء

من المؤكد أن هناك فوارق ملحوظة بين تجليات هذا النموذج الأول للشاعر الحكيم، فى شعر أبى نواس وأبى تمام وأبى العلاء، ومن المؤكد أن هذه الفوارق تزداد وضوحا لو قارنّا - تفصيلا - بين تجليات هذا النموذج فى شعر هؤلاء الشعراء وشعر غيرهم من شعراء التراث، بمختلف طوائفهم، واتجاهاتهم، وعصورهم، وتلك مقارنة مهمة، تكشف - لا شك - عن جوانب لم تتعمقها الدراسة الأدبية بعد، ولكن الأهم - فى هذا السياق - أن نلاحظ أن الوعى بهذا النموذج الأول كان يؤكد - لدى الكثير من شعراء التراث فى

مختلف عصوره، وبدرجات متفاوتة وتجليات متباينة بالقطع - إيمانا متأصلا بجدوى الشعر، مثلما كان يصل هذه الجدوى بشهوة إصلاح العلم وتغييره، أو الرغبة فى كشفه وتفسيره.

ولولا ذلك لما حدثنا أبو تمام عن حكمة الشعر التى تخصب الحياة، وتعمر الأرض، وتصلح الإنسان[٢٠]، وذلك فى يقين لا يقل عن يقين ابن الرومى الذى قال [٢١]:

أرى الشعر يحيى المجد والبأس والندى تبقيه أرواح له عطرات

وما المجد لولا الشعر إلا معاهد وما الناس إلا أعظم نخرات

وكما كان الوعى بالنموذج الأول يقترن بعذاب التوحد والاغتراب، فى غير حالة، كان يقترن بعزاء الحلم بأن يسهم الشعر فى اكتمال الحياة. ولكنه كان - دائما - وعيا متأصلا، يكمن وراء كل شاعر كبير، بالقدر نفسه الذى يكمن وراء كل حركة تسعى إلى نهضة الشعر.

٢ - ١

وأحسب أن أهم خاصية تنطوى عليها نهضة الشعر العربى فى عصرنا الحديث، هى تجدد ذلك الوعى بأهمية الشعر فى حياة الفرد والجماعة، وما يقترن بهذا الوعى من استعادة "الشاعر الحكيم" بعض أدواره الأساسية فى توجيه الإنسان، وتأمل العالم،

والكشف عن الأسرار التى تتحكم فى حركة كليهما؛ لقد كان هذا الوعى جانبا من إيمان شعراء الإحياء بضرورة النهضة، كما كان هذا الوعى يرادف إيمانهم بقدرتهم على صياغة عوالم خيالية، تفضى إلى توجيه الفرد والجماعة، واستعادة الإنسان وضعه الأمثل، فى عالم يناوشه الشر والتخلف من كل جانب. وما حدث فى الفكر، عندما أدرك رجال من أمثال رفاعة الطهطاوى (١٨٠١ - ١٨٧٣) وجمال الدين الأفغانى (١٨٣٩ - ١٨٩٧) ومحمد عبده (١٨٤٩ - ١٩٠٥) ضرورة التحول عن الأنسقة القائمة إلى أنسقة فكرية مغايرة، ترتبط بمطامح رحبة لنهضة متميزة، حدث فى الشعر، عندما نبذ الشعراء المكانة الهامشية للشاعر، وحرصوا على أن يعيدوا له مكانته الأساسية، ليسهموا - مع مفكّرى العصر - فى صياغة المطامح الرحبة للنهضة. وبقدر ما كان وعيهم يسعى إلى استعادة النموذج الأصلى للشاعر الحكيم، تنظيرا وممارسة، كان إبداعهم يحقق الإحياء الشعرى، بكل ما ينطوى عليه هذا الإحياء من عناصر ومكوّنات.

وكان ذلك منطلق شعراء الإحياء للإسهام فى تغيير واقع متخلف، أفلحوا فى صياغة تطلعه إلى التغيير، عن طريق العودة إلى المنابع الأصلية، وتغيير القصيدة العربية كى تعبر عن مطامح متميزة، تجلت بدرجات مختلفة فى شعر محمود سامى البارودى

(١٨٣٩ - ١٩٠٤) وأحمد شوقى (١٨٦٨ - ١٩٣٢) وحافظ إبراهيم (١٨٧١[؟]- ١٩٣٢) فى مصر، وجميل صدقى الزهاوى (١٨٦٣ - ١٩٣٦) ومعروف الرصافى (١٨٧٥ - ١٩٤٥) فى العراق، وغيرهم كثيرون. وتتصل أهم هذه المطامح بإحياء وظيفة الشاعر الحكيم فى عالم الجماعة، على أساس أن تحقيق هذه الوظيفة صياغة إبداعية لمسعى الجماعة فى اكتشاف ذاتها وإحياء ماضيها، وريادة لهذه الجماعة إلى مطامح إنسانية، تتصل بأول نهضة صنعها العرب المحدثون.

ولقد كان الإحياء الشعرى يتحرك من منطقة الوعى بتخلف حاضر الجماعة بالقياس إلى عظمة ماضيها، كما كان يغذّى طموحا إلى مستقبل أفضل للجماعة، عن طريق ابتعاث عناصر الماضى الموجبة لتواجه عناصر الحاضر السالبة. وبقدر ما كان هذا الوعى يكيّف إبداع الشاعر الإحيائى، كان يدفعه إلى القيام بدور لا يقل أهمية - فى تقديره - عن دور مفكرى النهضة، وقادة حركاتها السياسية والاجتماعية. ولذلك لم يرتبط شعراء الإحياء بهؤلاء المفكرين والقادة فحسب، بل كانوا مفكرين وقادة بطرائقهم الخاصة. أعنى هذه الطرائق التى كان شعراء الإحياء يستعيدون بها أدوار الشاعر الحكيم فى الماضى ليسهموا فى تغيير الحاضر، وذلك بتأمل الحاضر من منظور حكمة يتجاوب فيها الحكيم القديم

مع حكيم جـديد، أو ينطق بـهـا الحكيم القـديـم من خـلال كلمـات الشاعر الإحيائى الذى صار - فى كثير من قصائده - تجليا جديداً للحكيم القديم.

ويبدو التجاوب بين الحكيم القديم والحكيم الجديد، مضمَّنا أو ظاهرا، فى ثنائية الماضى والحاضر التى ينطوى عليها الشعر الإحيائى فى مجمله، تلك الثنائية التى كشف البارودى عن جانبها الأول فى بيتيه (٢٢):

كم غادر الشعراء من متردم ... ولربَّ تال بذ شأو مقدم

فى كل عصر عبقرى لا ينى ... يفرى الفرى بكل قول محكم

وأبان حافظ عن جانبها الثانى فى بيته (٢٣):

لعل فى أمة الإسلام نابتة ... تجلو لحاضرها مرآة ماضيها

وألمح شوقى إلى جانبها الثالث فى بيتيه (٢٤):

ومن نسى الفضل للسابقين ... فما عرف الفضل فيما عرف

أليس إليهم صلاح البناء ... إذا ما الأساس سما بالغرف

وأوضح الرصافى جانبها الرابع فى أبياته(٢٥):

ألا لفتة منا إلى الزمن الخالى ... فتغبط من أسلافنا كل مفضال

تلونا أناسا فى الزمان تقدموا ... وكم عبرة فيمن تقدّم للتالى

ألا فاذكروا يا قوم أربع مجدكم ... فقد درستْ إلا بقية أطلال

وأكّد الزهاوى جانبها الأخير فى أبياته(٢٦):

أوهل يعود إلى العــــــــرو بــة ذلـــك المجـــد الأثيـــــــل

مجـد تجـــــر لـــه علــــــى مجـد تقدمـــــه الذيـــــــــول

مجـد بدا كالنجــــــــــم يلــ ـمـع ثـم أخفـــاه الأفـــــــول

مجـد تــزول الراســـــــــيا ت وذكـــــــره ما إن يـــــزول

مجـد بنــاه الله ضخمــــــــا ثـم أيـــــــدّه الرســــــــول

ويبـدو التـجـاوب بين الحكيـم القـديم والحكيم الجـديد، من منظور مغاير، فى الثنائية اللافتة التى ينطوى عليها القص النثرى لأحمـد شـوقى وحـافظ إبراهيم. إن " شـيطان بنتـاعور "(٢٧) التى كتبها شـوقى (ونشرها سنة ١٩٠١) تتشـابه - فى السيـاق - مع "ليالى سطيح"(٢٨) التى كتبها حافظ إبراهيم (ونشرها سنة١٩٠٧)؛ ذلك لأن كـلا العملين يقوم على ابتـعـاث حكيـم قديم، هو مـجلى من مـجالى النمـوذج الأول القَبْلى، ليـدير حـوارا مع حكيم جـديد، هو صـورته المنعكسـة فى الشـاعر الإحيـائى، لكى يتـأمل - كلاهمـا - الحاضر بالقياس إلى الماضى، ويرتحل كلاهما فى الزمـان والمكان، ليعود كلاهـما إلى الحـاضـر مـحمّلا بحكمة الماضى. والحكيم القديـم - فى عـمل حـافظ إبراهيم - هو " سطيح "، ذلك العـرّاف المتنبئ، كـاهن الجـاهليـة الأول عند العرب. أمـا الحكيم القديم - فى عمل أحمد شـوقى - فـهو الروح الأكبـر، والنسر المعمر، آدم الشـعراء،

بنتاور " شاعر الملك رعمسيس، وحامل لواء البيان، فى طيبة ومنفيس"[29].

وإذا كان البناء - فى " ليالى سطيح " - يقوم على هذا الصوت المتجاوب بين الحكيم القديم وحكيم جديد، فإن التجاوب يوظّف لخدمة غرض أساسى، هو النظر إلى السالب بعينى الماضى الموجب، خصوصا حين يرتبط هذا الماضى بحكمة النبوءة، تلك التى ينقلها الحكيم القديم إلى الحكيم الجديد، كأنها " لمحة من تلك اللمحات التى تتصل فيها بعالم الملائك " [ص : ٤٦]، فيمكنه من أن يسمو بنفسه " إلى مراتب العارفين بأسرار الخلائق وحكمة الخالق" [ص: ٨٥]، وينظر - من خلال عينى صاحبه - إلى " ما كتب بلحظ الغيب "، فتغدو منزلة الحكيم الجديد من الحكيم القديم "بمنزلة العبد الصالح من ابن عمران" [ص : ٤٥]. وكما يرتبط الحكيم القديم - فى " ليالى " حافظ - بالكاهن، العراف المتنبئ، يقترن اللقاء معه بلقاء حكيم مقارب، هو أبو العلاء، ذلك الذى تتحول لزومياته إلى "ربيع الأرواح ومسرح النفوس " [ص : ١٩]، وتنهل أبياته علامة حكمة دالة، من قبيل:

اسمع نصيحة ذى لبٍّ وتجربة   يفدك فى اليوم ما فى دهره علما

[ص : ٨]

ليصبح صوت أبى العلاء صدى لصوت سطيح، ذلك الذى يُصدر الحكم على الزمن الحاضر، فيما يُعرَض عليه من مشاهد وأحداث

ومواقف، عبر ليالٍ سبع كأنها أيام الخلق، لكنها ليالٍ مثقلة بالحكمة القديمة، فلا تخلو من النبوءة.

هذا التجاوب بين الحكمة القديمة والحكمة الجديدة – وإذا شئنا الدقة هذا التجلّي الجديد للحكيم القديم – هو أساس البناء في رواية " شيطان بنتاءور "، تلك التي يضع لها أحمد شوقي هذا العنوان الفرعي الدال: " لبد لقمان وهدهد سليمان "؛ فيكشف – بالعنوان – عن ثنائية بناء العمل، بالقدر نفسه الذي يكشف عن ثنائية دلالته، تلك التي يبدو فيها الماضي منعكسا على الحاضر، أو يتأمل فيها الحاضر من منظور الماضي. وإذا كان أول الطائرين في ثنائية العنوان الدالة، أعني لُبَداً، يرتبط بالثبات والخلود*، كما يقترن بحكمة لقمان ﴿ولقد آتينا لقمان الحكمة﴾ [لقمان / ١٢] فإن ثاني هذين الطائرين يرتبط بالمعرفة المنتقلة، من عالم إلى آخر، ويقترن بحكمة سليمان، ذلك الذي أتاه " الهدهد " بما لم يُحِط به علمًا، وجاءه ﴿من سبأ بنبأ يقين﴾ [النمل / ٢٢]. وإذا كان " لبد لقمان " يشير إلى بنتاءور الحكيم المصرى القديم – " آدم الشعراء... وأول من نطق بالقافية الغرّاء، فوق هذه الغبراء " – فإن " هدهد سليمان" يشير إلى " منبئ الأنبياء "، الشاعر الحديث الذى " يلبس ثوب الحكيم " [ص : ١٤ – ١٥].

* لُبَدٌ: اسم آخر نسور لقمان لأنه لَبِدَ، فبقى لا يذهب ولا يموت.

والحركة التى يتقابل فيها الحكيم الجديد - الهدهد - مع الحكيم القديم - لبد - حركة تبدأ من تأمل الأول فى حاضر سالب، لا يبدو منه سوى «صور ممسوخة، وأشباح معوجة، وأعضاء كمختلط الأشلاء، من ضياع التناسب » [ص:٢٠]. ولكن هذه الحركة سرعان ما تغدو تحولا وارتحالا عبر أفلاك المكان وأقطار الزمان، وفى هذا التحول والارتحال يُرى الحكيم القديم صاحبه ما لم تره عين، ويُسمعه الحكمة التى لم تسمعها أذن، ويجوب به الماضى ليعود به إلى الحاضر السالب، بعد أن استعرض كرة الأرض فى خاطره، وقلب صفحات التاريخ فى فكره، فيدرك الحاضر من منظور الماضى، ويقوم فيه بوظيفة الحكيم القديم «بنتاءور». و«هذه الوظيفة العالية يؤديها أمثاله الحكماء فى كل زمان ومكان، أينما وجدوا وكيفما ارتأوا» [ص:١١٧].

قد نقول إن هذا التجاوب بين الحكيم القديم والحكيم الجديد - فى عملى شوقى وحافظ - ينطوى على نوع من السلب، لأنه تجاوب يقيس كل ما فى الحاضر على الماضى، ولا يدرك الحاضر إلا من خلال تعارضه مع ماضٍ موجب، مطلق فى إيجابه، يبدو خاليا من أى شائبة أو نقص، كأنه الفردوس المفقود الذى نحلم بالعودة إليه، ولكن هذا التجاوب كان وسيلة الشاعر الإحيائى فى تجاوز حاضره السالب، والارتفاع بهذا الحاضر إلى ما يماثل

إيجـاب الماضـى فى عـصـوره الزاهرة، يضـاف إلى ذلك أن هذا التجاوب كان يؤكد وعى الشاعر بجلال مهمته وعظم مسؤوليته فى نفى الحاضر، والارتقاء به إلى منزلة الحلم القديم، أو العودة به إلى العصر الذهبى الذى اقترن بالحكيم القديم.

وكما آمن حافظ وشوقى بجلال حكمتهما من هذا المنظور، آمنا بقدرة شعرهما على الوصول بالحياة إلى الاكتمال بطريقتهما الخاصة بالطبع. ولقد كان هذا الإيمان جانبا من إيمان شعراء الإحياء بجدوى الأدب بوجه عام، خصوصا بعد أن هجر هؤلاء الشعراء الفهم الشائع للأدب، بوصفه «معرفة الأحوال التى يكون الإنسان المتخلّق بها محبوبا عند أولى الأمر»[٣٠]، إلى فهم أنضر وأعمق، تقترن فيه حياة الآداب باكتشاف أسرار الكون، ومعرفة ماهية العوالم، ولذلك قال أحمد شوقى، بعد أن تقمصته روح بنتاور، حكيم مصر القديم وشاعرها الأول:

> «يا بنى إن العلم والبيان خُلِقا ليكونا حرب الأوهام، ونوراً يخرج إليه الأمم من الظلمات، وإن حاملهما مطالب بالعمل والدعوة إلى العمل حتى النفس الأخير من الحياة» [ص:٨٢-٨٣].

وقال حافظ إبراهيم، بعد أن تقمصته روح سطيح، حكيم العرب القدماء وكاهنهم الأول:

«اعلم يا ولدى أن عـز الأمم مـوقـوف على عـز اللغات، وأن حياة اللغات مستمدة من حياة آدابها، فإن ظهر علم الأدب فى شعب كان ذلك آية لظهوره، وعلامة على استعداده، فهو الذى يهيئه لقبول أسباب الرقى والعمران، ويعده لمساغ أنواع العلاج، ويروضه على احتمال المصاعب فى سبيل المعالى، ألا ترى أنه يخاطب الشعور، ويحادث الوجدان، فإن خفق الأول خفقة حرّك منه، وإذا أغفى الثانى إغفاءة شرّد عنه، ألا ترى إذا تيقظ الشعور أحس صاحبه بالحاجة إلى معرفة ما يحيط به، فهو يدفعه إلى البحث واكتشاف أسرار الكون، ويدعوه إلى معرفة ماهية العوالم»[٤٠].

٢-٢

ولم يعد الشعر - نتيجة هذا التجاوب بين الحكيم القديم والحكيم الجديد - وسيلة إلى التسلية الرخيصة، أو سبيلا إلى التملق المهين، بل أصبح «ثوران الأرواح... وسلاح الإنسان... وموقظ الأمم من رقدتها» - فيما يقول الزهاوى[٣١] . إن الشعر «علم وُجِد مع الشمس» - فيما يقول حافظ إبراهيم، فى مقدمة الطبعة الأولى من ديوانه(١٩٠١) - هذا «العلم» ليس سوى «نفثة روحانية، تمزج بأجزاء النفوس، ولا تحس به غير النفوس الزكية».

و«لو أنهم سألوا الحقيقة أن تختار لها مكانا تشرف منه على الكون لما اختارت غير بيت من الشعر، ولو لم تكن آيات الكتاب العزيز كلها ظروفا للحكمة، وأوعية للحقيقة، لما وجد الملحدون السبيل إلى القول بأنه جاء على طريقة الشعر، وإن كان منثورا»(٣٢). أما الشاعر فهو صديق البشرية، وعدو الجبروت والظلم فيما يقول شوقى، ذلك لأن الشاعر الحق «حادى الإنسانية»، الذى «يمر بها على الخير وربوعه، والبرّ وينبوعه، ويقبل بها على الحق وقبيله، ويعدلها إلى العدل وسبيله، ويلم بها على الجمال ومغناه»(٣٣).

وبقدر ما تستعيد هذه الكلمات بعض أدوار «الشاعر الحكيم» فى حياة الجماعة، فإنها تؤكد أهمية «الشعر الحكمة» فى تغيير الإنسان، خصوصا عندما يصل حافظ إبراهيم هذا الشعر بالنفثة الروحانية التى تخامر النفوس الزكية، أو يقرن الشعر بالحقيقة التى تشرف على الكون فى بيت منه، وبالحكمة التى تصل بين طريقة الشعر وآيات الكتاب العزيز، وذلك فى عبارات تصل بين البعد المعرفى والبعد الأخلاقى من الحكمة، ليرد شوقى ثانيهما على أولهما، فيصل بين الشعر وقيم الحق والخير والجمال.

وعندئذ تنتفى صورة «الشاعر المادح»، أو يتراجع نموذجه، ليفسح السبيل لاستعادة نموذج الشاعر الحكيم، فلا تغدو عبقرية الثانى قرينة التلاعب بالكلمات، فى عبث بلهوانى، بل تصبح قرينة

«الحكمة البالغة» التى تؤدى إلى «إلفات الأرواح إلى حقائق اجتماعية ومادية غير منتبه إليها»[٣٤]. وتقترن هذه «العبقرية» بنوع من «الكشف»، يغدو معه الشاعر الإحيائى قرين الحكيم القديم، ذلك الذى يستن للحياة خلالها، ويشرع للجماعة كمالها، وتتكشف له أسرار الماضى، بالقدر نفسه الذى تكشف بصيرته عن أسرار المجهول المكتوب بلحظ الغيب.

لقد كانت الحكمة أصل الشعر ومصدر قيمته عند شعراء الإحياء. ولذلك آمنوا بدور الشاعر الحكيم فى اكتشاف مغزى الكون، وإدراك بديع صنع البارى، والتقاط العبرة من حركة الإنسان بين قطبى الزمان والمكان، تماما مثلما آمنوا بدور الشاعر الحكيم فى هداية الجماعة وقيادتها، ولم يروا فى ذلك أمرا هامشيا أو ثانويا، بل كانوا يرون فى التأمل الحكيم للكون والإنسان علة وجودهم ومبرر قيمتهم.

وبقدر ما آمنوا أن الحكمة تصل بهم إلى مرتبة شعراء الأسلاف الكبار من أمثال أبى تمام والمتنبى وأبى العلاء، آمنوا أن المضىّ فى التأمل الحكيم يمكّنهم من مجاوزة الأسلاف، خصوصا عندما يصل اللاحق منهم إلى ما لم يدركه السابق من أسلافهم:

فيا ربما أخلى من السبق أوّل   وبذّ الجياد السابقات أخير

[البارودى ٢/٢٥]

ولذلك لم ينظر شعراء الإحياء إلى الشعر بوصفه متجرا، يطوف به الشاعر المادح على طالبى الشراء، بل بوصفه «حكمة» تتخلق بها المعرفة فى الشاعر الحكيم، لتنتقل إلى الآخرين بواسطته كلماته، فتقودهم إلى الحق والخير والجمال، على نحو ما فهم شعراء الإحياء هذه القيم. وكما تحدد هذه المعرفة المتخلقة من الحكمة أهمية الشاعر من منظور الآخرين، تبرر هذه الحكمة للشاعر وجوده وجدواه من منظوره الذاتى، على نحو يقترن فيه غياب الشعر عن الشاعر بافتقاد المعنى والغاية، بل يقترن بالجنون المطبق، فيما يقول الرصافى:

هو الشعر لا أعتاض عنه بغيره ... ولا عن قوافيه ولا عن فنونه
ولو سلبتنيه الحوادث فى الدنا ... لما عشت أو ما رمت عيشا بدونه
إذا كان من معنى الشعور اشتقاقه ... فما بعده للمرء غير جنونه
[٥٤٨/١]

ولقد قال الزهاوى:

لست بالشعر أبتغى لى كسبا ... أو أداوى يوما به إملاقى
أيها الشعر أنت لست متاعا ... يشترى أو يباع فى الأسواق
[ص: ٢٦٧]

إذا لم يبث الشعر إحساس أهله ... فليس خليقا أن يفوز بإكبار
وأحسن شعر ما يتم انطباقه ... على الأمر، أو يبدى الخيال بمقدار

وأحســن مــنه حكمــة عربيـــة تدور على الأفـواه كالمثـل الجـارى

[ص:٢٦٨]

وتلك أبيات تتدرج فى تحديد قيمة الشعر، لتنفى «الشعر المتاع»، وتصل بين الشعر والإحساس، وذلك لتقرن بين أعلى درجة فى سلم القيمة وبين «الحكمة العربية» التى تدور «كالمثل الجارى».

صحيح أن شعراء الإحياء مدحوا كما مدح غيرهم من القدماء، وصحيح أن شعرهم لم يخلُ من نموذج الشاعر المادح الذى يراعى المقتضى المتغيّر، ويحرص على مقامات المستمعين حرصه على قواعد المنادمة وأصول اللياقة، ولكن مدح هؤلاء الشعراء لم ينطوِ على هوان نموذج الشاعر المادح الذى انحدرت به مواضعات النفاق الاجتماعى والسياسى، فصاغها أحد المتأخرين من القدماء بقوله(٣٥):

الكلـــب والشاعر فى حالـــة يا لـــيت أنى لم أكـــن شاعـــرا

أمـا تـــراه باسطـــا كفّـــه يستطعـــم الوارد والصـــادرا

كما أن مدحهم لم ينطو على مرارة الشاعر المرائى، عندما تدركه لحظة ندم، تدفعه إلى ما قاله صُرّ دُر(٣٦):

كم أذلت المديح فى حمد قـــوم كان كفرًا بالمجـــد ذاك الحمـــد

حرج ألجأ الصدوق إلى الميـــ ـــن، وما من لـــوازم العيـــش بُدٌّ

بل اقترن مدحهم بمغزى أخلاقى، يرتبط بالدور الذى تلعبه الحكمة – كما رأوها – فى حياة الأفراد، ولذلك قال البارودى:

الشعر زين المرء ما لم يكن وسيلة للمدح والذام

قد طالما عز به معشر وربما أذرى بأقوام

فاجعله فيما شئت من حكمة أو عظة أو حسب نامى

[٥٣١/٣]

وعندما يقترن الشعر بالحكمة يفارق «المدح» نفسه مفهومه الشائه، ليقترن بالعظة، أو الحسب النامى الذى يغدو مثالا يتبع، وذلك فى ضوء مبدأ مؤداه:

أيها الشاعر الكريم تدبّر واجعل القول منك ذا تحكيم

لا تذمّ اللئيم، وامدح كريما إن مدح الكريم ذمّ اللئيم

[٥٣٤/٣]

هذا المبدأ هو الذى دفع أحمد شوقى إلى أن يحدثنا عن كيف:

يُظهر المدح رونق الرجل الما جد كالسيف يزدهى بالصقال

[الشوقيات ١٨٨/١]

وأن يؤكد علاقة المدح بالحكمة فى أبيات من قبيل:

الحق أولى من وليك حرمة وأحق منك بنصرة وكفاح

فامدح على الحق الرجال ولمهمو أو خلِّ عنك مواقف النصاح

[١٠٧/١]

ومن المدح ما جزى وأذاع المناقبا

[٧٨/٤]

واذكر الغر آل أيوب وامدح فمن المدح للرجال جزاء

[٣١/١]

قلم جرى الحقب الطوال فما جرى يوما بفاحشة ولا بهجاء

يكسو بمدحته الكرام جلالة ويشيّع الموتى بحسن ثناء

[٢٣/٣]

وذلك كله لكى يبرز شوقى الجانب الأخلاقى للمديح، من حيث هو تصوير للفضائل، فى مقابل الهجاء الذى هو إبراز للنقائص، فيتجاوب المغزى الحكمى للمديح والهجاء، على نحو يؤكد تحول حكمة الشاعر إلى مصباح يضيئ للجماعة سبيلها إلى القيم، فيحق لشوقى أن يقول:

وما حطّ من رب القصائد مادحا وأنزله عن رتبة الشعر هاجيا

فليس البيان الهجو إن كنت ساخطا ولا هو زور المدح إن كنت راضيا

ولكنّ هدى الله الكريم ووحيه حملت به المصباح فى الناس هاديا

[١٨٢/٣]

٢ – ٣

لذلك كله عَرَّفَ البارودى الشعر بوصفه لمعة خيالية: «يتألق وميضها فى سماوة الفكر، فتنبعث أشعتها إلى صحيفة القلب، فيفيض بلألائها نوراً يتصل خيطه بأَسَلَةِ اللسان، فينفث بألوان من الحكمة، ينبلج بها الحالك، ويهتدى بدليلها السالك» [١/٥٥]. وكما تحدث البارودى عن «حسنات الشعر الحكيم» فى مقدمة ديوانه، صاغ – فى نظمه – صورة الشاعر الحكيم الذى:

له بين مجرى القول آيات حكمة ... يدور على آدابها الجدّ والهزل

[٣/٥٨]

ورغم مراوغة المجاز فى تعريف البارودى للشعر، فإن التعريف ينطوى على دوال لافتة، تبدأ معها حركة الشعر من هذه «اللمعة الخيالية» التى يقرنها المتصوفة ببوارق الحدس، ولكنها بوارق الحكمة التى تبدأ – عند البارودى – من «الفكر» لتنعكس على «القلب»، فيفيض «اللسان» بنورها الذى ينبلج به الحالك، ويهتدى بهديه السالك، فكأنها ذلك «المصباح» الذى يحمله الشاعر «فى الناس هاديا» فى أبيات شوقى. وكما تقترن هذه الحكمة بالنور تقترن بالهداية، فلا يتحدث البارودى – الشاعر – عن نفسه بشئ أقل من:

ملكت مقاليد الكلام وحكمة ... لها كوكب فخم الضياء منير

[٢/٥]

فكيف ينكر قومى فضل بادرتى وقد سرت حكمى فيهم وأمثالى
[١١٢/٣]

فما قيّدتنى لفظة دون حكمة ولا عَزَّنى قول فملت إلى الدعوى
[٢٠٠/٤]

وما كلفى بالشعر إلا لأنه منارٌ لسارٍ، أو نكال لأحمق
[٣٤٩/٢]

ويتولد الشعر «منار السارى» منْ تلك «اللمعة الخيالية» التى يتألق وميضها فى فكر الشاعر، ويفيض لألاؤها على لسانه، فينعكس الوميض واللألاء على قلوب الجماعة، لينقل إليها نور الهداية الذى تصح به النفوس والأرواح:

إن فى الحكمة البليغة للرو ح غذاءً كالطب للأجساد
[٢٣٦/١]

ونور المعرفة الذى تتكشف معه أسرار الإنسان والطبيعة على السواء:

فثم علوم لم تفتق كمامها وثم رموز وحيها غامض السر
[٥٦/٢]

ويبدو أن حافظ إبراهيم قد اقترب من السر الذى ينطوى عليه نموذج الشاعر الحكيم عند البارودى، فقد حرص حافظ - فى

رثاء أستاذه – على أن يصل البارودى بحكماء الماضى، خصوصا سليمان (النبى الحكيم):

مُلْكُ القلوب، وأنت المستقل به، أبقى على الدهر من ملك ابن داود
[١٣٩/٢]

والمعرى (الشاعر الحكيم):

أودى المعرى تَقِىّ الشعر مؤمنه فكاد صرح المعالى بعده يُودِى
[١٤١/٢]

وذلك فى دلالة تتضمن «منار السارى» و«اللمعة» التى تنبعث أشعتها إلى «صحيفة القلب». أعنى التضمن الذى يفرض «نور الحكمة» وعنصرها الدلالى المضيئ على سياق المرثية، فيتكرر لافتا، يصوغه بيتان من قبيل:

وأنزلوه بأفق من مطالعه فوق الكواكب لا تحت الجلاميد

وناشدوا الشمس أن تنعى محاسنه للشرق والغرب والأمصار والبيد
[١٤٢/٢]

وقد حرص حافظ إبراهيم – فى رثاء أستاذه – أن يتحدث عن «كنز حكمة» البارودى، كما حرص – فى لياليه مع سطيح – أن يحدثنا عن حكمة المعرى، خصوصا حين يباعد التوحّد بين حافظ والآخرين، فيخلو إلى اللزوميات ينهل من معانيها، ليروى «من حِكَم

فجّر الله ينبوعها فى جوف ذلك الحكيم»(٣٧). ولذلك تحدث حافظ عن البارودى وأبى العلاء بوصفهما حكيمين، وتحدث عن إسماعيل صبرى وأحمد شوقى فى أبيات من قبيل:

وتلونا آيات شوقى وصبرى فرأينا ما يبهر الأفهاما
ملأ الشرق حكمة وأقاما فى ثنايا النفوس أنّى أقاما

[٥٦/١]

ولكن نموذج الشاعر الحكيم يبدو نموذجا مغايرا فى شعر حافظ نفسه. فهو نموذج حكيم متميز، يغالب قَلَقُه هُدوءَ تأمله، ويصرفه الهمُّ الاجتماعى الآنى عن تأمل المغزى الكونى الذى شغل البارودى وشوقى والزهاوى فى قسم لافت من شعرهم. ولذلك يبدو الشاعر – فى ديوان حافظ – حكيما يسلّط العين على البشر أكثر مما يرقب الطبيعة أو يتأمل الكون، لكنه يظل حكيما نافرا من جهالة قومه، ساخطا على ما هم عليه من تواكل، متمردا على ما هم فيه من بؤس، ساخرا مما ينطوون عليه من تكاسل:

أرى شعبا بمدرجة العوادى تمخّخ عظمه داءٌ عقام
إذا ما مرّ بالبأساء عام أطل عليه بالبأساء عام
سرى داء التواكل فيه حتى تخطّف رزقه ذاك الزحام

قد استعصى على الحكماء منا كما استعصى على الطب الجذام
[٢/٥٥]

ولا غرابة فى أن يخاطب هذا «الحكيم» - النافر، الساخط، المتمرد، الساخر - «الشعر الحكيم» بقوله:

ضعت بين النهى وبين الخيال يا حكيم النفوس يا بن المعالى
ضعت فى الشرق بين قوم هجود لم يفيقوا وأمة مكسال
قد أذالوك بين أنس وكأس وغرام بظبية أو غزال
ونسيب ومدحة وهجاء ورثاء وفتنة وضلال
وحماس أراه فى غير شئ وصغار يجر نيل اختيال
[١/٢٢٥-٢٢٦]

وقد توقف شوقى فى مقدمة ديوانه الأول (الذى نشره سنة ١٨٩٨) ليؤكد أن أسلافه من شعراء العرب كانوا «حكماء لم تغرب عنهم الحقائق الكبرى، ولم يفتهم تقرير المبادئ الاجتماعية العالية». ووصل شوقى نفسه بتراث أسلافه، خصوصا المعرى الذى كان «يصوغ الحقائق فى شعره، ويوعى تجارب الحياة فى منظومه، ويشرح حالات النفس، ويكاد ينال سريرتها»، والعتاهى الذى «كان... ينشئ الشعر عبرة وموعظة، وحكمة بالغة موقظة»، والمتنبى «صاحب اللواء، والسماء التى ما طاولتها فى البيان سماء»(٣٨).

ولذلك حاول شوقى استعادة نموذج الشاعر الحكيم وإحياءه،

وأكّد صلة الشعر بالحكمة، وألحّ على هذا التأكيد فى عبارات من قبيل:

- «الأمثال والحكم أحسن آداب الأمم». [أسواق الذهب، ص:٣]
- «اللسان... أول من سَفَرَ، بين الخالق وبين البشر، ثم فُجِّر بالحكمة فانفجر، ثم علِّم الشعر فشعر». [ص:١٢٢]
- «الحكمة قوام الخير الخاص ودعامة الخير العام». [ص: ١٢٢]
- «على كتب السماء تهجى الحكمة الحكماء». [ص: ٢٣]
- «الحكمة مصباح يهديك حتى فى وضح الصباح».[ص: ١٢٨]
- «الجميل إلى الجميل يميل، والحكمة تحب الفن الجميل». [ص:١٣٣]
- «مثل الشاعر لم يرزق الحكمة، كالمغنى: صناعة ولا صوت». [ص:١٣٣]
- «لا يزال الشعر عاطلا حتى تزينه الحكمة، ولا تزال الحكمة شاردة حتى يؤديها بيت من الشعر». [ص: ١٣٤]

وينسرب هذا الإلحاح من نثر شوقى إلى شعره، ليتحول إلى عنصر دال، يتكرر فى أبيات من قبيل:

من ضاق بالدنيا فليس حكيمها إن الحكيم بها رحيب الباع
[٣/٩٥]

ووجـود يسـاس والقـول فـيـه   مـا يقـول القـضـاة والحكمـاء

[٢١/١٦]

تعلّـم حكمـتـه الحـاضـرين   وتسـمع فى الغـابرين النطف

[١٦٠/١]

عالجوا الحكمة واستشفوا بها   وانشدوا ما ضلّ منها فى السير

[١٢٨/١]

ولا خلد حـتى تملأ الدهر حكمـةً   على نزلاء الدهـر بعدك أو علمـا

[١٤٧/٣]

والشعر ما لم يكن ذكرى وعاطفة   أو حكمـة، فهـو تقطـيع وأوزان

[١٠٣/٢]

اسمع نفائس ما يأتيك من حكمى   وافهمـه فهـم لبيـب ناقـد واعـى

[١٥١/٤]

علّمت بالقلـم الحكيـم   وهديت بالنجـم الكريـم

[٢١٨/١]

وأخرجت حكمة الأجيال خالدة   وبيّنت للعبـاد السيـف والقلما

[٢١٥/١]

جعلتها شعرا لتلفت الفطـن   والشـعر للحكمـة مذ كان وطن

[١٢٥/٤]

أزف نوابغ الكلم الغوالي وأهدى حكمتي الشعب الحكيما
[٣٣/٤]

لي دولة الشعر دون العصر وائلة مفاخري فيها حكمي وأمثالي
[١٢٦/٣]

وعندما تؤكد هذه الأبيات الصلة بين الشعر والحكمة تستعيد الشعر مكانته، وتبتعث الشاعر الحكيم لترفع من قدره، فتعكّر – من ثم – على نموذج الشاعر المادح الذى يستطعم الوارد والصادر. ويتجاوب مع هذه الأبيات ما يؤكده شوقى نثرا فى مقدمة ديوانه، حين يرى «أن إنزال الشعر منزلة تقوم بالمدح ولا تقوم بغيره، تجزئة يجل عنها ويتبرأ الشعراء منها». ولذلك يستبدل شوقى فى مقدمة ديوانه الحكمة بالمدح، مؤكدا أن هناك ملكا كبيرا هو الكون، ما خلق الشاعر إلا ليتغنى بمدحه، ويتفنن بوصفه، ذاهبا كل مذهب، بقصائد فيها:

من كل بيت كآى الله تسكنه حقيقة من خيال الشعر غرّاء
[٧/٢]

قد يختلف معنى «الحقيقة» و«الخيال» اللذين يتحدث عنهما شوقى فى بيته، عن «الحق» و«الخيال» اللذين تحدث عنهما ابن عربى، مثلا، فى بيته[٣٩]:

إنما الكون خيال وهو حق فى الحقيقة
والذى يفهم هذا حاز أسرار الطريقة

وهو اختلاف يرجع إلى طبيعة الفارق بين «رؤيا» ابن عربى المتصوف صاحب الكشف و«رؤية» شوقى المتأمل محب الحكمة، ولكن يظل «الخيال» عند شوقى قرين الحقيقة من حيث هو كساؤها الذى تتجلى فيه، ومن حيث هو مجلاها الذى يخفف وقعها على الأسماع والأفئدة. ولقد قال شوقى: «الحقيقة ثقيلة فاستعيروا لحقائق العلم خفة البيان» (أسواق الذهب، ص:٢٣)، مثلما قال الزهاوى:

إنما الشعر فى الحقيقة أصل والخيالات كلها أثواب
[ص:٦٩٦]

ولقد زعمت عصبة – فيما يقول شوقى – أن أحسن الشعر ما كان بوادٍ والحقيقة بواد: «فكلما كان بعيدا عن الواقع، منحرفا عن المحسوس، مجانبا للمحتمل، كان أدنى فى اعتقادهم إلى الخيال، وأجمع للجلال والجمال». وليس الشعر كذلك فى حكمة شوقى. إنه قرين تأمل النظام الذى يحكم حركة الكون. وغايته الكشف عن الحقيقة التى ترقى بالإنسان عن المنافع الزائلة فى الحياة الدنيا. وليس خيال الشعراء الحكماء من قبيل العالم المناقض للحقيقة، بل العالم الذى:

تأوى الحقيقة منه والحقوق إلى ركن بنَاه من الأخلاق بنَّاء
[٦/٢]

ولا ترتبط غاية الشعر النهائية – فى حكمة شوقى – بحاجات العمران المادى «الذى تتوقف عليه سعادة الإنسان فى هذه الحياة الدنيا»، ذلك لأن الشعر «من كماليات العمران الأدبى الذى تسأم النفس عنده الحقيقة المجسّدة والمادة المجردة، وتميل فى بعض أوقاتها إلى التنقل بشعورها من عالم إلى آخر، ومن فضاء إلى سواه». هذه الثنائية التى يتعارض فيها العمران المادى مع العمران الأدبى، وتتعارض فيها الحقيقة المادية المجسدة مع الحقيقة الروحانية المجردة، ثنائية مطلقة فى حكمة شوقى، تقترن بتعارض العقل مع الهوى، والروح مع الجسد، فى الحكمة القديمة.

ولكنها تتجاوب – فى هذا السياق – مع ثنائية أخرى، ترتبط بالتباعد عن الحياة الدنيا لإدراك علتها، وذلك من خلال لون من التحليق يدرك العقل فيه ما نأى كما يقول البارودى، أو من خلال لون من التحليق يتباعد فيه الشاعر عن هذه الحياة ليتعرف مغزاها، ويأتى بأنبائها، كأنه «هدهد سليمان»، لو لجأنا إلى استعارة شوقى الأساسية فى «شيطان بنتاءور». ويقلّب الشاعر الحكيم عينيه فى هذا التحليق، وهو يجوب ما بين السموات والأرض، بعد أن اتخذ الخيال له براقا، فينفسح له مجال التخيل، «ويتسع له مكان القول، ويستفيد علما لا تحويه الكتب، ولا توعيه صدور العلماء». ويغدو الشعر – فى النهاية – تأملا «لا يخرج عن كونه أخباراً وحكمة، وهما لا يكونان إلا من عليم مجرب»(٤٠).

٣ – ١

وعندما يتحد الشاعر بهذا «العليم المجرِّب»، ويتحد الشعر بهذا «العلم» الذى لا تحويه الكتب ولا صدور العلماء، يتصل كلاهما بنوع خاص من الحقيقة، هى مصدر القيمة التى تبتعث النموذج الأول لشعر الحكمة والشاعر الحكيم، فتنفتح ملكات الشاعر لالتقاط العبرة التى تنطوى عليها الأشياء، واستخلاص المغزى الذى تقترن به حركة الكائنات، ويترسخ فى الشاعر إيمان أشبه بإيمان الرسل. أعنى إيمانا يغدو معه الشعر قَدَرًا مقدورا، يحمله صاحبه كأنه الرسالة أو النبوءة، لا يملك فكاكا منها بعد أن:

أَمَرَ اللّهُ بالحقيقة والحكـــــ ـــمة فالتقتا على صولجانه

[الشوقيات ٢/٩]

ولكن تعود «الحقيقة» و«الحكمة» لتبرزا فى سياق متجاوب العناصر، يتناغم فيه «صولجان» الشعر مع «صمصام» الحكمة، فى أبيات الرصافى:

لعمرك إن الشعر صمصام حكمة   وإن النهى معدودة من قيونه

إذا جننى ليل الشكوك سللته   عليه ففرّاه بفجر يقينه

تقوم مقام الدمع لى نفثاته   إذا الدهر أبكانى بريب منونه

وأجعله للكون مرآة عبرة   فيظهر لى فيها خيال شئونه

فأبصر أسرار الزمان التى انطوت   بما دار فى الأحقاب من منجنونه

[٥٤٦/١]

ويبدو الشعر فى هذه الأبيات قرين المعرفة التى تتصل بالنهى، أو – على نحو أكثر حرفية – قرين المعرفة التى تصنعها العقول (النهى) كما يصنع الصُّناع (القيون) السيف الصارم اللامع الذى لا ينثنى (الصمصام). وكما يتصل «صمصام الحكمة» بالمعرفة فى هذه الأبيات، ترتد المعرفة إلى تجارب الشاعر الحكيم، حيث يسبر العقل أسرار الزمان، ويكشف التأمل عبرة الكون، فتنعكس الأسرار والعبرة على مرآة الشعر، لتغدو الحكمة سلاحا يواجه نوائب الدهر، ويفرى ليل الشكوك.

ويسطع «صمصام الحكمة»، فى الأبيات، على نحو يذكّر بهاؤه بتلك «اللمعة الخيالية» التى ضاعت حكمتها، فى شعر البارودى، فكانت كوكبا «فخم الضياء منيراً». ويقترن «صمصام الحكمة» فى هذا السياق بالحقيقة التى تسطع فى حياة الشاعر كالمصباح، فتنقل النور منه إلى الآخرين حوله، فيذكّرنا «صمصام الحكمة» بما قاله شوقى: «الحكمة مصباح يهديك حتى فى وضح النهار». وعندما يتجاوب «الصمصام» مع «المصباح» يقترن الشعر بالمبدأ المستصفى فى بيتى الزهاوى:

الشعر مبدئى الذى استصفيته   والشعر دينى فى الحياة ومذهبى

والشعر مصباح أزيل بضوئه ما في ليالي محنتي من غيهب

[ص: ٥٦٤]

وينطوي تشبيه «المصباح» على دلالتين متداخلتين في هذا السياق، تقترن أولاهما بنور المعرفة التي تضيئ للشاعر حياته، وتضيئ للآخرين حياتهم، فيكشف الشعر – كالمصباح – أسرار الزمان وعبرة الكون وطبيعة الإنسان، على المستويين العام والخاص:

ولرب قافية كمؤتلق السنا يجلو الشكوك يقينها المحوض

[الرصافي ٢/٣٠٧]

وتقترن الدلالة الثانية بآثار أخلاقية، يتحول فيها نور المعرفة إلى منار يهدي خطى السائرين، فيكشف الشعر– كالمصباح – معالم الطريق الذي يسلكه الفرد والجماعة:

فبنوره في كل جنح نهتدي ويهديه في كل خطب نقتدي

[البارودي ١/١٨٢]

وقد ينسرب بعد علوي، يقترن بوحي قدسي، في الدلالتين المتداخلتين لتشبيه المصباح، فتأتلف «الحقيقة» و«الحكمة»، بعد أن أمر الله بهما فكانتا على «صولجان» الشاعر، ليغدو الشعر:

...هدى الله الكريم ووحيه حملت به المصباح في الناس هاديا

[الشوقيات ٣/١٨٢]

وقد يسيطر بعد إنساني على دلالتي التشبيه؛ فيظل «المصباح» قرين تأمل عقلي، لشاعر يقول عن نفسه:

إني أنا المصباح، لست بضائع حتى أكون فراشة المصباح

[الشوقيات ١/١٠٨]

أو يقول لغيره:

بكفّيك مصباح من العلم ساطع به لعقول الناشئين تنير

[الزهاوي: ١٦٨]

ولكن يكشف كلا القولين عن مكابدة الشعراء الحكماء، في تعرف الحقيقة، خصوصا عندما تخايلهم هذه الحقيقة فتجعلهم:

يتوهجون ويطفأون كأنهم سرج بمعترك الرياح الأربع

[الشوقيات ٢/٦١]

وقد يتجاور البعدان الدلاليان، في النهاية، تجاور التأمل والوحي، في رثاء الزهاوي لأحمد شوقي:

قد كنت أول شاعر بثّ الهدى للناس فيما جاء من ألواح

يا كوكبا قد كاد يمحو نورُه صَدأ الدُّجَى أحْسِنْ به من ماح

وقد انطفأت وما هنالك موجب إلا نفاد الزيت في المصباح

[ص٦١٢]

ويظل تشبيه «المصباح» – فى تقلب دلالاته – قرين «الحقيقة» التى التفّت مع «الحكمة» على «صولجان» الشعر أو الشاعر، فتتكرر مقترنة بالحق، ملحة دالة، فى أبيات من مثل:

إذا أنا قصّدتُ القصيد فليس لَى   بــه غـير تبيــان الحقيقـة مقصـد

[الرصافى ١/٢١٢]

وأنشدته يجلـو الحقيقة بالنــهى   ويكشف عن وجه الصواب قناعــا

[الرصافى ١/٣٥٦]

لذاك جعلت الحق نصب مقاصدى   وصيّرت سر الرأى فى أمره جــهرا

[الرصافى ١/١٤٢]

والشعر ليس بنافع إنشـــــاده   حتى يكون عن الحقيقة معربـــــــا

[الرصافى ٢/١٣٩]

تعودت إنشادى القريض المهذبـا   ونزهــت نفســى فيــه أن أتكذبـــا

ومن أجـل حب للحقيقـة لم أكن   مـع الزمـن الغـاوى إذا ما تقلّبـــا

[الرصافى ٢/٦٥٤]

عفاء على الدنيا إذا المرء لم يعش   بها بطلا يحمـــى الحقيقة شــدّه

[البارودى ١/١٩٣]

أنا فى حياتى بالحقيقة مغــــرم   وأقولها جهرا على الأشهـــــاد

[الزهاوى/ ٥٢٥]

وسأبقى على الحقيقة بحثا وإن هاض من جناحى كلالى

[الزهاوى/ ٥٨٨]

الشعر حر يقول الذى يرى الحق فيه

يقرّب الحق إن قا له إلى سامعيه

وليس يجنح يوما عن الطريق النزيه

[الزهاوى/ ٣٤٠]

إن الذى خلق الحقيقة علقما لم يخل من أهل الحقيقة جيلا

ولربما قتل الغرام رجالها قتل الغرام كم استباح قتيلا

أوَكل من حامى عن الحق اقتنى عند السواد ضغائنا وذحولا؟!

[الشوقيات ١/١٨١]

لم تثر أمة إلى الحق إلا بهدى الشعر أو خطى شيطانه

[الشوقيات ٢/٢٩١]

بنى الأرض هل من سامع فأبثّه حديث بصير بالحقيقة عالم

[الرصافى ١/٣٩٨]

صف الحقيقة للشبان يا قلمى فكل ظنى أن الوقت قد حانا

....

كن بالحقيقة مجهارا وإن جرحت وأعْلِن السر كل السر إعلانا

إذا وعى الناس ما تبديه من حكم أبوا إليك زرافات ووحدانا

[الزهاوى: ٢٨٩]

وكما يتجاوب التكرار الملح للحقيقة والحق - فى مثل هذه الأبيات، وغيرها - مع تشبيه الشاعر بالمصباح من حيث علاقته بالجماعة، يؤكد التكرار البعد الأخلاقى من حكمة الشاعر، ولكن تتحول الحكمة - فى بعدها الأخلاقى - إلى «حكم» قاطع، يغدو معه الشعر «صمصام حكمة»، يفرض على البشر سبيل السلوك، بفعل ما فيه من سطوة على النفوس. وعندئذ يتجاوب بيت حافظ إبراهيم:

ففى الشعر حثّ الطامحين إلى العلا وفى الشعر زهد الناسك المتورِّع

[١١٩/١]

مع بيت الزهاوى:

تتثقف الأخلاق راشـدة بـه وبغـيره الأخـلاق لا تتثقـف

[ص ٥٨٣]

لينسج الرصافى صورة الشاعر الحكيم من عناصر أخلاقية لافتة، على النحو التالى:

وما ينفعُ الشعرُ الذى أنا قائـل إذا لم أكن للقوم فى النفع ساعـيا
ولست على شعرى أروم مثوبـةً ولكنّ نصحَ القوم جلُّ مرامـيا
وما الشعر إلا أن يكون نصيحـة تنشّط كسلانًا وتنهض ثاويـا
وليس سرىُّ القوم من كان شاعرا ولكن سرىُّ القوم من كان هاديـا
فعلّمهم كيف التقدم فى العـلا ومن أىّ طرق يبتغون المعاليـا
وأبلى جديد الغىّ منهم برشـده وجدد رشدا عندهم كان بالـيا

وسافر عنهم رائدا خصب نفعهم   يشق الطوامى أو يجوب المواميا
وإن أفسدتهم خطةٌ قام مصلحا   وإن لدغتهم فتنةٌ قام راقيا
[١/ ٣٥٢-٣٥٣]

ويؤكد هذا التجاوب - بين الشعراء الثلاثة - البعد الخلقى للحق والحقيقة فى رسالة الشاعر، فيؤكد - من ثم - ما سبق أن صاغه البارودى نثرا فى مقدمة ديوانه، عندما قال «ولو لم يكن من حسنات الشعر الحكيم إلا تهذيب النفوس، وتدريب الأفهام، وتنبيه الخواطر إلى مكارم الأخلاق، لكان قد بلغ الغاية التى ليس وراءها لذى رغبة مسرح» [١/٥٦].

٣ - ٢

وإذا رددنا البعد الأخلاقى للحكمة على بعدها المعرفى، وفهمنا البعدين فى سياق تتجاوب فيه حكمة الشاعر مع حكمة الأنبياء، تجلت القيمة المثلى للشعر، من حيث علاقته بالإنسان والزمان، وتحول «حُكْم» الشعر الذى يصدر عن شاعر متعين فى زمان متعين إلى حكم أزلى ثابت، يجاوز الزمان والإنسان والمكان. ومن هذا المنظور تتحدد أهمية قصيدة البارودى، تلك التى تبدو كأنها أول «بيان شعرى» لشعراء الإحياء:

للشعر فى الدهر حكم لا يغيّره   ما بالحوادث من نقضٍ وتغيير
يسمو بقوم، ويهوى آخرون به   كالدهر يجرى بميسور ومعسور

له أوابــــد، لا تنفـــك سائـــرة	فى الأرض ما بين إدلاج وتهجير
من كل عائرة تســتنُّ فى طَـــلَقٍ	يغتال بالبُهْرِ أنفاس المحاضــــير
تجرى مع الشمس فى تيار كهربـة	على إطار من الأضواء مسعـــور
تطــارد البرق إن مرت، وتتركـــه	فى جَوْشَنٍ من حبيك المزن مَـزْرور
صحائفُ لم تزل تتلى بألســــنة	للدهر فى كل ناد منه معمـــور
يزهى به كلُّ سامٍ فى أرومــــته	ويتّقى البأس منها كل مغمـــور
فكم بها رسخت أركانُ مملكـــة	وكم بها خمدت أنفاسُ مغـــرور
والشعر ديوانُ أخلاقٍ يلوح بــــه	ما خطّهُ الفكر من بحث وتنقـــير
كم شاد مجدا، وكم أودى بمنقــبةٍ	رفعا وخفضا بمرجوٌّ ومحـــذور
أبقى زهيُر به ما شاده هــــرمٌ	من الفخار حديثا جد مأثـــور
وفَلَّ جَرْول غربَ الزبرقان بــــه	فباء منه بصدع غير مجبـــور
أخزى جريرُ به حىّ النُّمَيْر، فـــما	عادوا بغير حديث منه مشهـــور
لولا أبو الطيب المأثور منطقـــه	ما سار فى الدهر يوما ذكر كافور

[٢/ ١٤٩-١٥٣]

ومن السهل أن نلاحظ القيمة المطلقة التى تضيفها قصيدة البارودى - وقد أوردتها كاملة - على «حُكْم» الشعر، من حيث هو حكم ثابت، متعال، يتأبى على النقض والتغيير. ولذلك يقترن الأثر الذى يحدثه الشعر فى الآخرين بقدرة الدهر على تغيير مصائر الكائنات، ولكن تتجاوز فاعلية حكم الشعر - فى القصيدة - حدود

الزمان والمكان لتهيمن على حياة الإنسان. وتنطوى هذه الفاعلية على قوة كونية تجرى مع الشمس أو تطارد البرق، فتغدو قوة مطلقة، تسيطر على الدهر نفسه لينطق آثارها كأنه وسيط من وسائطها، فينتقل حكم الشعر من الدهر إلى الإنسان، كى يصبح مبعثا على الزهو، أو حافزا على الخوف، ومصدرا لعمران الأرض بالخير، أو مصدرا لإخماد أنفاس الشر.

وتدخل قصائد الشعر وصحائفه فى ثنائية متعارضة دالة، طرفاها: «الحُكْم» المطلق للشعر وزمانه الدهرى الأزلى من ناحية، والنسبية المطلقة للإنسان وزمانه المتعين المحدود من ناحية مقابلة، وذلك ليقترن الطرف الأول بالثبات، ويقترن الطرف الثانى بالتغير.

وتقترن قصائد الشعر – فى هذه الثنائية – بحركة العناصر الفاعلة فى الطبيعة مثل الشمس والبرق والسحاب الممطر، وذلك بكل ما يتصل بها من مدلولات الخصب، فتغدو «القصيدة» نفسها:

كالبرق فى عجل، والرعد فى زجل   والغيث فى هلل، والسيل فى همل

[٣٢/٣]

وتنطوى صورة الشاعر الحكيم – المضمنة فى الأبيات – على بعد كونى، يقارب بينها وبين تخوم الأسطورة، فيتجاوب البعدان المعرفى والأخلاقى لحكمة الشاعر مع عناصر إخصاب كونى، ترتبط بالخلق والتجدد، على نحو يتجاوب معه حُكْم الشعر

وعناصر الإخصاب فى القصيدة، ليتشكل من كليهما نموذج الشاعر الحكيم، فى هذه الصورة اللافتة، من قصيدة أخرى للبارودى:

له البَلْجةُ الغراء يسرى شعاعهـا	إذا غام أفق الفهم، والتبس الأمـر
تزاحم أفـواه الكـلام بصـــدره	فلو غَضٌ من صوت لكان لها هـدر
له قَـــلَم لولا غـــزارة فـكره	لجفَّتْ لديه السحب، أو نفد البحـر
إذا اختمرت بالليل قمةُ رأســه	تفجّر من أطراف لمتها الفجـــر

[٦٨/٢]

وليس من المهم أن نتـوقف - تفـصـيـلا - عند المدلول الأسطورى لهذه الصورة، بل الأهم أن نلتفت إلى دلالتها المعرفية والأخلاقية على السواء، تلك الدلالة التى تتواشج فيها عناصر الضوء تواشج البلجة الغراء والشعاع والفجر، لتقابل هذه العناصر المضيئة الظلمة المقترنة بغيم الفهم والتباس الأمر وليل الجهل، فتقترن الحكمة بنور المعرفة ومنارة الأخلاق، ويتصل كلاهما - المعرفة والأخلاق - بقدرة أسطورية يتميز بها الشاعر الحكيم عن الآخرين. أعنى التميز الذى يصل حركة الشاعر، وحركة القصيدة بالمثل، بالحركة الفاعلة لعناصر الإخصاب فى الطبيعة، كما أعنى التميز الذى يصل بقية البشر، ممن يتلقون القصيدة، بحركة منفعلة لعناصر تتحول إلى مفعولات للحركة الفاعلة.

وطبيعى أن تقترن حكمة الشاعر - فى هذا السياق -

بكوكب «فخم الضياء منير» أو «منار السارى»، ولكن ترفعنا حركة السياق نفسها من «المنار» الأرضى إلى «الكوكب» السماوى، فتقترن القصيدة بالبرق، والرعد، والغيث، والسيل. وعندئذ يتحول نموذج الشاعر الحكيم نفسه، وينتقل من مستوى أدنى إلى مستوى أعلى، فيقترب من نموذج «الخضر» ناقل المعرفة وحامل الخصب، صاحب موسى النبى، ذلك الذى تخضر الأرض تحته أينما حلّ. ولذلك يقول البارودى عن نفسه، فى قصيدة أخرى:

بلغت مدى خمسين، وازددت سبعة   جعلت بها أمشى على قدم الخضر

[١٦/٢]

وعندما يهبط طرفا الثنائية الدالة – فى قصيدة البارودى – من حركة العناصر والأفلاك فى السماء إلى حركة الإنسان فى الأرض، حيث يتعارض الإنسان مع الإنسان، تنجلى الثنائية عن تعارض مغاير، طرفاه: حكمة الشاعر وغرور السلطان. وإذا تجاوبت «أركان مملكة» مع «كل سام أرومته» فى هذا المستوى من التعارض، حيث معنى المُلْك السامى الذى يتجسّد فى الحكام الأماثل، يتجاوب «الشعر» مع «كل مغمور يتقى البأس» من «أنفاس مغرور»، حيث المستوى الذى يغدو معه الشاعر طرفا يتضاد مع غرور السلطان؛ على نحو يذكّر – مثلا – بالتضاد بين «الحكيم بيدبا» و«الملك دبشليم» فى «كليلة ودمنة»، أو بالتضاد الذى ينطوى عليه بيت الرصافى:

إن المتوّج فوق عرش ذكائــــه   يعلو المتوج فوق عرش سريـــره
[١١٩/٢]

ويغدو الشاعر الحكيم – فى هذا التعارض الأخير – أقوى من الممالك، أو المغرورين من طغاتها، فيرسّخ «حُكْمُه» أركان ممالك العدل، وتدمّر «حكْمتُه» أركان ممالك الشر، فتخمد أنفاس كل حاكم مغرور.

ويتحدد البعد الأخلاقى لحكم الشاعر، فى علاقة الإنسان بالإنسان، كى يصبح الشعر «ديوان أخلاق» يصوغه الفكر بعد بحث وتنقير، وذلك ليتعارض الشاعر مع الآخرين، تعارض المشرِّع والمشرَّع لهم، أو تعارض العقل والهوى، وأخيرا تعارض العارف وطالبى المعرفة. وعندما يرفع التعارض الشاعر بالقياس إلى الآخرين، يكتسب ما يعكسه فكر الشاعر – فى «ديوان الأخلاق» – طابعا مطلقا، يقترن بالحكم الدهرى للشعر وزمانه الأزلى، فى مقابل تغير الإنسان وفناء عالمه.

وعندئذ يذهب الدهر بالأصل الإنسانى المتعين الذى عكسته مرآة الشعر أو «ديوان الأخلاق». ويُبقى الشعر على الصورة المنعكسة لهذا الأصل. وكما يصيب التغير الأصل بعوارض الذبول وعوامل الفناء، تبقى الصورة على حالها فى الشعر، تتأبى على التغير، وتقاوم الفناء. هكذا، أبقى حكم شعر زهير (حكيم القبيلة) على هرم بن سنان (سيد القبيلة) الذى ذهب به الدهر، وحفظ حكم

الشعر انكسار الزبرقان (الثرى) أمام الحطيئة (الفقير)، مثلما أبقى حكم الشعر على خزى بنى نمير (القبيلة) فى مواجهة جرير (الفرد)، وضآلة كافور (السلطان) بالقياس إلى المتنبى (الشاعر)، فلا يثبت – فى النهاية – سوى حكم الشعر الذى لا يغيره ما بالحوادث من نقض وتغيير.

وتتكرر هذه الدلالة فى شعر البارودى، ولكن ينسرب خلود الشعر وثبات حكمه المطلق ليعدى الشاعر، فيتحول الشاعر – بدوره – إلى كائن تخلّده كلماته، مثلما تخلد قصائده صور كل ما تعكسه. ولا غرابة لو انعكس التشبيه، فيقيس البارودى خلود الأهرام – فى الدهر – إلى «خلود الدرارى والأوابد» من شعره، [٦١/٢]، فالمهم أن يتكرر هذا العنصر الدال:

... ... قولى باق على الأحقاب

[١٠٥/١]

سيبقى به ذكرى على الدهر خالدا وذكر الفتى بعد الممات خلوده

[٢٣٨/١]

سيذكرنى بالشعر من لم يلاقنى وذكر الفتى بعد الممات من العمر

[١٧/٢]

وما مات من أبقى على الدهر فاضلا يؤلف أشتات المعالى ويجمع

[٢٤٧/٢]

وما مـات مـن أبقاك تهتف اسـمه   وتذكـر عنه صالحـات المناقـــب

[١/١٣٥]

إذا قلت بيتا سار فى الدهر ذكـره   مسير الحيا ما بين غرب ومشرق

[٢/٣٤٩]

ولى من الشعـر آيات مفصلّـــة   تلوح فى وجنة الأيـــام كالخـــال

[٣/١١٤]

تبلــى العظـام، ويبـقى ذكره أبدا   فى كل عصـــر له سجــع وترنام

[٣/٤٨١]

لنقل – مع البارودى – إن «خلود» الشعر قرين قدرة الشاعر على أن يضم «شتـات الكون فى بعض أحـرف» [٢/٢٨٠].. ولكن هذه القدرة قرينة حكمة يقر لها بالمعجزات الإنس والجان [٣/٣٣]، ذلك لأنها قادرة على أن تبث الحياة فى الأشياء والكائنات، أو تشيع الدمار فى أعتى الأشياء، فهى – من ناحيـة – «تفيئ على الدنيا» بكل مـا يعمرها ويكملها [٢/١٧]، ولو تليت – من ناحيـة أخرى – على جبل «لانهار فى الدوّ ريده» [١/٢٣١].

إن لشعر الحكمة قوة خير أسطورية فى هذا السياق، تبتعث الخصب وتنفى الجدب، وتقترن بما يشيع الحياة أو يهيج النماء. وإذا كانت القصائد – عند البارودى – تتحرك على الأرض ما بين

الإدلاج والتهجير، أو الليل والنهار، لتعمر كل ناد وتشيد كل مجد، وتتحرك ما بين النور والظلمة فى السماء، فتجرى مع الشمس لتنشر على الأرض إطارا متقدا من الأضواء، وتطارد البرق لتسكنه السحاب المثقل بالمطر، تغدو هذه القصائد نفسها - عند شوقى - قرينة خصب الأرض وفتوة الزمان، على نحو لا يتعارض فيه خصب الشعر مع جدب الأرض فحسب، بل يتجاوز الشعر قدرة الربيع المقترنة بتجدد الكائنات:

أين نور الربيع من زهر الشعـــ	ـــر إذا ما استوى على أفنانـــه
سرمد الحسن والبشاشة مهمـا	تلتمســه تجـده فـى إبّانـــه
حسـن فـى أوانـه كـل شـئ	وجمـال القريـض بعـد أوانـه
مَلَـكٌ ظِلّـه على ربـوة الخلـــ	ـــد، وكرسيّـهُ علـى خلجانـه
أمـر اللـهُ بالحقيقة والحكمـة	فالتقـتا علـى صولجانـه

[الشوقيات ٢/١٩١]

ويعود «الشعر» ليقترن بالثبات فى هذه الثنائية الجديدة، فى مقابل الربيع الذى يقترن بالتغير. ويبدو «ربيع الشعر» سرمديا، يتجاوز تقلب الزمان وتبدل المكان. أما «ربيع الطبيعة» فيظل عارضا، عابرا لا يدوم، إذ يدركه ما يدرك الحوادث من نقض وتغيير، فلا يخلد - فى الكون - سوى ذلك المَلَك (الشعر) الذى تلتف «الحقيقة» و«الحكمة» على صولجانه. ولا غرابة فى ذلك،

فالشعر رتبة «لا يجهلها إلا من جفا طبعه، ونبا عن قبول الحكمة سمعه» فيما يقول البارودى [١/٥٨].

٢ - ٣

إن ارتباط الشعر بالحكمة - على هذا النحو - ينطوى على أبعاد دالة، ذلك لأن هذا الارتباط يعيد للشاعر أهميته، ويقرن هذه الأهمية بمجموعة من الأدوار التى يؤديها الشاعر فى حياة الجماعة. ويؤكد هذا الارتباط الأهمية المعرفية للشعر من حيث هو وسيلة أساسية فى تعرف الحقيقة، كما يؤكد أهمية أخلاقية، يغدو معها الشعر مصدرا للقيم وموجها لها. وعندما تتجاوب الأهمية المعرفية مع الأهمية الأخلاقية يغدو الشعر كشفا وتأملا وتشريعا وتعليما على السواء.

ويرتبط الشعر بالكشف من حيث هو فعل تخيلى، تتآلف فيه الفطنة مع البصيرة، ويتآزر فيه العقل مع الخيال، ويتجاوب فيه الشعور مع الوحى، فيغدو الشعر لونا من تعرف الحقيقة بمعنى أقرب إلى معناها الدينى. قد تهبط هذه الحقيقة على الشاعر كما يهبط الوحى، أو تتجلى كما تتجلى اللوامع التى تفيض على المخيلة، لكنها تقترن بلحظات كشف، يتجلى فيها الغيب، فتضيئ الماضى والمستقبل:

والشعر عين لو نظرت بنورها إلى الغيب لاستشفّت ما فى بطونه

وأذن لو استصغيتها نحو كاتم سمعت بها من حديث قرونه
[الرصافى ١/٥٤٧]

هذه العين التى ينظر الشاعر بنورها إلى الغيب، وهذه الأذن التى يسمع بها الشاعر حديث القرون، هى المخيلة التى تضع الشاعر فى حضرة الحقيقة، ليسمع صوتها ويرى أقطارها، فتصبح له نبوة بالأشياء. وقد حدثنا محيّو الحكمة من فلاسفة الإسلام عن إشراقات المخيلة إذا صادفت نفسا شفافة، وكيف يمكن للإنسان الحكيم أن يجول بهذه القوة، فى ساعة واحدة من الزمان، فى المشرق والمغرب، والبر والبحر، والسهل والجبل، وفضاء الأفلاك وسعة السماوات، «ويتخيل من الزمان الماضى وبدء كون العالم، ويتخيل فناء العالم»(٤١).

وقد وصل الفارابى بين النبوة والمخيلة ليبرر حكمة النبى التى تهبط من الملأ الأعلى إلى الملأ الأدنى، ويميزها عن حكمة الفيلسوف التى تصعد من الملأ الأدنى إلى الملأ الأعلى، وذلك على أساس أن الإنسان – الذى تبلغ قوة المخيلة، عنده، نهاية الكمال – «يقبل فى يقظته عن العقل الفعّال الجزئيات الحاضرة والمستقبلة... ويراها، فيكون له بما قبله نبوة بالأشياء الإلهية»(٤٢).

والشاعر الإحيائى فيما يرى نفسه – فى بعض سياقات قصائده – أشبه – بمعنى من المعانى – بهذا النبى الذى يتحدث

عنه الفارابى. إنه حكيم صاحب بصيرة، ترفعه المخيلة – كالبراق – إلى العلا، فيرى ما لا عين رأت، ويسمع ما لا أذن سمعت، أو تنعكس الحقيقة على مخيلته، فى أحوال صفائها كما ينعكس النور على المرآة الصقيلة، فينكشف الغطاء عن سمعه وبصره، ويبدو كائنا:

بعيد مجال الفكر لو خال خيلة أراك بظهر الغيب ما الدهر فاعل

[البارودى ٣/٧١]

له تحت أستار الغيوب، وفوقها عيون ترى الأشياء، لا وهم واهم

[البارودى ٣/٢٠٠]

إن مخيلة هذا الشاعر:

لها من وراء الغيب أذن سميعة وعين ترى ما لا يراه بصير

[البارودى ٢/٣١]

ذلك لأنها مخيلة تعمل فى الحكمة التى توحّد بين وجود الشاعر وظهور الحقيقة، فيبدو الشاعر نفسه بمثابة مجلى من مجاليها:

أنت الحقيقة إن تحجّب شخصها فلها على مرّ الزمان ظهور

[الشوقيات ٣/٧١]

ولا يوصف هذا الشاعر بوصف أقل مما وصف به شوقى ڤيكتور هوجو:

كُشِفَ الغطاء له، فكل عبارة فى طيهّا للقارئين ضمير

[٣/٧١]

أو يخاطب بأقل مما خاطب به حافظ إبراهيم شكسبير:

نظـرت بعـين الغيب فى كل أمـة وفى كل عصر ثم أنشأت تحكم

فلم تخطئ المرمى ولا غرو إن دنت لك الغاية القصوى فإنـك ملهـم

[٦٧-٦٦/١]

وعندما يغدو الشاعر «ملهما» ويغدو الشعر «هدى الله الكريم ووحيه» تتجاوب دلالة ما قاله شوقى:

وسمـاء وحى الشـعـر من متـدفق سلس على نول السـمـاء محـوك

[٨٣/٢]

مع دلالة أبيات الزهاوى:

أرى الشعر بعد الوحى أكرم هابطا من الملأ الأعلى إلى الملأ الأدنى

[ص: ٢٧٠]

وهـو إلـى الوحـــى يمتْـ ـتُ مــن قـديـم بالنســب

[ص: ٥٥٨]

ويكشـف الحـــق إنِ الحقْـ ـقُ عـن العــين احتجــب

[ص: ٥٥٧]

مـا نظمت القـريض إلا بإلهـا م جـديد من السـمـاء لنفـسى

[ص: ٤٣٦]

ليتجاوز الشاعر مرتبة البشر العاديين فى هذه الدلالة، فيبدو «أسمى من البشر» [الزهاوى/ ٥٤٥] لما يهبط عليه من وحى، وما ينجلى له من كشف، وما ينطوى عليه من إلهام.

وعندما يقترن الشعر بالحقيقة الهابطة من الملأ الأعلى إلى الملأ الأدنى، فى هذا البعد الدلالى، يتحد الشعر والشاعر بصورة «الطائر»، ذلك الرمز المعرفى الذى يحمل الحقيقة هابطا بها من الأعلى إلى الأدنى، ومن المقدس إلى الدنيوى، أو يصعد ساعيا وراءها، ليصل بين البشر والأنبياء، وبين الكائنات والآلهة، فيحمل البشرى والعلامة فى صعوده وهبوطه، مثلما فعل «الهدهد» مع «سليمان»، و«الحمامة» مع «نوح»، و«البراق» مع «النبى» فى «الإسراء» (ولنتذكر «الهدهد» والنسر المعمّر «لُبَد» والروح الأكبر فى «شيطان بنتاءور»، إذ يصعد الأول مع الثانى ليأخذ «الحكمة الغراء»).

والشعر – فى هذا السياق – قرين الفن الذى يسمو بالأرواح «إلى عالم اللطف وأقطار الصفاء»، لكنه يعود بهذه الأرواح إلى الأرض، كما يعود «طير الله»:

هو طير الله فى ربوته	يبعث الماء إليه والغذاء
روّح الله على الدنيا به	فهى مثل الدار، والفن الفناء
تكتسى منه ومن آذاره	نفحة الطيب وإشراق البهاء
يرسل الله به الرسل على	فترات من ظهور وخفاء
كلما أدى رسول ومضى	جاء من يوفى الرسالات الأداء

[الشوقيات ٣/١٥– ١٦]

وعندما يتحد الشاعر بالشعر – «طير الله» – يتحول الشاعر نفسه فيصبح «طيرا» يأخذ الشعر:

.... باليد من عـــل   كما طائر من حالق يتقضض

[الزهاوى/ ٢٢٦]

أو يتحول الشعر إلى سماء [الزهاوى/ ٦٣٤] يحلّق فيها فكر الشاعر [الزهاوى/ ٣٤٥] فيعلو فيها «كتحليق نسر» [الزهاوى/ ٢٥٧] أو يهبط هبوط الهدهد أو البلبل:

يحمل الفن نميرا صافيا   غَدِق النبع إلى جيل ظماء

[الشوقيات ٣/١٥]

ويظل هذا الشاعر «الطائر» منطويا على حكمة النبوَّة فى حالى صعوده وهبوطه، ذلك لأنه يصعد – فى الحال الأول – من تأمل الملأ الأدنى كأنه «روح تناهت خِفةً». وتسرى به المخيلة، كالبراق، خارج حدود الزمان القريب، فهو الشاعر الذى:

تخذ الخيال له براقا فاعتلى   فوق السها يستنّ فى طيرانه

ما كان يأمن عثرة لو لم يكن   روح الحقيقة ممسكا بعنانه

فأتى بما لم يأته متقدم   أو تطمع الأذهان فى إتيانه

[حافظ ١/٩٣]

وتقرّب دوال مثل «روح الحقيقة» و«البراق» بين طيران الشاعر وإسراء الأنبياء، خصوصا عندما تلح الدلالة على شعر

حافظ، ويقترن التحليق بلون من الإعجاز، تصوغه أبيات من قبيل:

أطلّ عليهم من سماء خياله ... وحلّق حيث الوهم لا يتجشّم

وجاء ما فوق الطبيعة وقعه ... فأكبر قوم ما أتاه وعظموا

وقالوا تحدانا ما يعجز النهى ... فلسنا إذن آثاره نترسم

ولم يتحدّ الناس لكنه امرؤ ... بما كان فى مقدوره يتكلم

لقد جهلوه حقبة ثم ردهم ... إليه الهدى فاستغفروا وترحموا

[٦٨/١-٦٩]

وتشير الأبيات الأخيرة إلى المفارقة التى تنطوى عليها علاقة الشاعر بالآخرين، وتذكّر المفارقة نفسها بتوحد الأنبياء وغربتهم فى قومهم، غربة «صالح فى ثمود»، فكأنهم الشاعر الذى قيل عنه:

هذا امرؤ قد جاء قبل أوانه ... إن لم يكن قد جاء بعد أوانه

[حافظ ٩٣/١]

ولكن المعرفة التى ينطوى عليها الشاعر - «طير الله» - سرعان ما تجاوزه لتصل بينه وغيره، فتنفى الاغتراب والتوحد، وتنتقل منه إلى من حوله، كما ينتقل النور من الشمس، أو الكوكب، أو النجم، أو المنار، أو المصباح. ويغدو وجود الشاعر نفسه قرين ضوء ساطع، يقرنه بالحقيقة الجلية والحكمة الواضحة كأنه النور الذى ينبثق مع مولد الأنبياء(٤٣).

ويتحرك الشاعر على الأرض، يطوف على الناس «بالحنان والرضى» مشفقا على حسّاده، مستغفرا لعداته، يحتوى عالمهم بقلب:

.... جوانبه كأنهن لوادى الحقّ أرجاء

أو يشير إليهم بيد «لها إلى الغيب بالأقلام إيماء»:

فى كل أنملة منها إذا انبجست برق ورعد وأرواح وأنواء

أو يخاطبهم بصوت:

.... تميد الراسيات له كما تمايد يوم النار سيناء

[الشوقيات ٢/٨]

أو بصوت:

فيه من نغمة المزامير معنى وعليه قداسة الترتيل

[الشوقيات/ ١٣٨]

وتقترن نبوة هذا الشاعر بالحقيقة اقترانها بالحب، ليتجاوب البعد المعرفى مع البعد الأخلاقى، تجاوب قول الزهاوى عن المتنبى:

إن يكن أحمد تنبّأ فى القو م فما إن عليه من تثريب

فلقد كان الشعر يوحى إليه سورا للإصلاح والتهذيب

[ص: ٧٠٦]

مع قول حافظ عن شكسبير:

أتاهم بشعر عبقرى كأنه سطور من الإنجيل تتلى وتكرم

[٦٨/١]

مع قول شوقى لخليفة المسلمين:

والشعر إنجيل إذا استعملته فى نشر مكرمة وستر عوار

[٣٩/٢]

وتتخلق دلالة جديدة من هذا التجاوب، تقترن بالبعث والتجدد وإحياء الشعور الحى فى النفوس، فتتوافق الدلالة فى بيت حافظ عن شوقى:

وفى الشعر إحياء النفوس وريّها وأنت لرى النفس أعذب منبع

[١١٩/١]

مع بيت شوقى عن النبى محمد، (صلى الله عليه وسلم):

بكل قول كريم أنت قائله تحيى النفوس وتحيى ميت الهمم

[١٩٧/١]

ليضفى هذا التوافق معنى على الدلالة المضمنة فى بيت شوقى:

أبا الزهراء قد جاوزت قدرى بمدحك، بيد أن لى انتسابا

[٧١/١]

وإذا كان لكل نبى آية ومعجزة، فالشعر معجزة الشاعر وآيته. إن قصائده «آيات حكمة» [البارودى ٣/٥٨] و«آيات مفصّلة» [البارودى ٣/١١٤] تماثل «آيات موسى التسع» فى الإكبار [حافظ ١/١٤١] وتماثل «آية يوشع» [البارودى ٢/٥٥٥] فى الإعجاز، فهى:

شعر من النسق الأعلى يؤيّده مـن جانب الله إلهام وإيحاء

من كل بيت كآى الله تسكنه حقيقة من خيال الشعر غرّاء

وكل معنى كعيسى فى محاسنه جاءت به من بنات الشعر عذراء

[الشوقيات ٢/٧]

هذه القصائد الآيات هى معجزة الشاعر التى شيّبته «كما شيّبت هود ذؤابة أحمد» [حافظ ١/١١٢]، ولكنها معجزة الشعر القصيدة التى صاغها:

.... فكر أقرّ له بالمعجزات قبيل الإنس والخبل

[البارودى ٣/٣٢]

والقصيدة التى يقال عنها:

ألا إنها تلك التى لو تنزّلت على جبل أهوت به فهو خاشع

[البارودى ٢/٢٢٣]

ولعلى فى حاجة إلى أن ألفت الانتباه إلى التجاوب بين

وصف معجزة «سور القرآن» ووصف معجزة «القصائد الآيات» فى الأبيات السابقة، ولا يقتصر هذا التجاوب على «القصيدة» التى شيّبت شوقى - فى أبيات حافظ - «كما شيبت [سورة] هود ذؤابة أحمد [النبى]»، بل يجاوزه لتذكّر معجزة القصيدة بمعجزة القرآن، فيذكّر التجاوب الدلالى بآيات قرآنية، من مثل: ﴿قل لئن اجتمعت الإنس والجن على أن يأتوا بمثل هذا القرآن لا يأتون بمثله ولو كان بعضهم لبعض ظهيرا﴾ [الإسراء/ ٨٨].. أو ﴿لو أنزلنا هذا القرآن على جبل لرأيته خاشعا متصدّعا من خشية الله﴾ [الحشر/٢١]. ولا غرابة - مع هذا التجاوب - أن يقرن الزهاوى الشعر بالوحى، أو يصل قوافى الشعر بالإعجاز الدينى [الزهاوى/٧٠٤]:

رب شعر له الملائك تعنو وهى لله سُجَّدٌ وركوع

[الزهاوى/ ٥٩٥]

أو يقرن حافظ إبراهيم أبيات البارودى بآيات التنزيل:

وجئت بآيات من الشعر فُصِّلت إذا ما تلوها أُلقى الناس سجدا

[حافظ ١/٨٦]

لتذكّرنا دوال البيت بالكتاب الكريم الذى أحكمت آياته، ﴿ثم فُصِّلت من لدن حكيم خبير﴾ [هود/١]، ويظل أثر الشعر مقترنا بهذه القداسة التى يستمتع بها الوطن إلى شعر أحمد شوقى، عند

حافظ إبراهيم، وكأن هذا الوطن:

يصغى لأحمد إن شدا مترنما   إصغاء أمة أحمد لأذانه

[حافظ ١/٩١]

إن معجزة الشعر – أو القصيدة – معجزة دينية فى هذا السياق، تقترن بمعجزة الأنبياء وكتبهم، وتجاوز قدرة الإنس والجن، كى تبقى خالدة على الدهر:

تفنى النفوس وتبقى وهى ناضرة   على الدهور بقاء السبعة الطول

[البارودى ٣/٣٥]

والبيت الأخير للبارودى، لكن الدال المراوغ فى نهايته ينطوى على مدلول مزدوج، يجمع – فى إشارته – ما بين المعلقات السبع والسور السبع الطوال من القرآن الكريم(٤٥)، فهو دال يتجاوب مع غيره من الدوال، ليصل حكمة الشعر بالكشف، ويصل حكمة الشاعر بحكمة الأنبياء، ويرد نبوة الشاعر ومعجزة القصيدة إلى تصور إسلامى متأصل، لا سبيل إلى تجاهله.

٤ – ١

ولكن ماذا يحدث عندما لا يسرى الشاعر الحكيم مع الوحى الذى تقوده «روح الحقيقة» بل يتوقف إزاء الطبيعة، يبحث عن الحقيقة فى الأرض، بعد أن حلّق وراءها فى السها؟ إن الشاعر

الحكيم – عندئذ – يتحول إلى بشر يخاطب بشرا، ولا يتّحد بحركة العناصر الفاعلة فى الطبيعة بل ينفصل عنها، يرقبها ويتأملها، بوصفها رموزا منفصلة عنه، لكنها مؤثرة فيه، ومرتبطة بنظام هو جزء منه، فيبحث فيها عن المعنى والمغزى، من حيث هى:

رموز لو استطلعت مكنون سرِّها لأبصرتَ مجموع الخلائق فى سطر

[البارودى ٢/٥٤]

ويروح الشاعر ويغدو كل يوم إلى هذه الرموز – فيما يقول البارودى – ليجتنى «أزاهير علم» ويفتح «أقفال رموز»، لكنه يدرك أننا:

إذا ما فتحنا قُفْلَ رمزٍ بدت لنا معاريض لم تفتح بزيج ولا جبر

[البارودى ٢/٥٧]

وعندما يتحول نموذج الشاعر الحكيم – فى هذا السياق– ليفارق مجلى «الشاعر النبى» إلى مجلى «الشاعر المتأمِّل» تشحب صورة «الملهم» التى تناوشها الرؤيا الدينية وتحل محلها صورة «المفكر» التى تنسرب فى دلالاتها الحكمة النظرية لرؤية دينية فى نهاية المطاف، ولا يقارب البارودى – عندئذ – بين خطوه وخطو «الخضر»، بل يقول فى تواضع الإنسان:

هــذه حكمـــة كهـل خابـر فاقتنصها فهى نعم المقتنص

[البارودى ٢/٨٦]

ولكن فى اعتداد الحكيم:

مـا الناس إلا كـالذى أنا عـالـم	قـديمـا، وعلم المرء بالشئ نافـع
ولست بعـلام الغـيـوب، وإنمـا	أرى بلحـاظ الرأى مـا هو واقع

[البارودى ٢/٢١٦]

أما أحمد شوقى فإنه يقول:

«الشـاعـر من وقف بين الثـريا والثـرى، يـقلّب إحـدى عينيه فى الذر ويجيل أخرى فى الذرى... ويقف على النبات وقفة الطل، ويمر بالعراء مرور الوبل».

قد تذكر صورة الشاعر الذى يصف شوقى تقلب عينيه بين الذر والذرى، أو الثـريا والثـرى، بصـورة الشـاعـر التى صـاغـهـا ثيسيوس Theseus ، فى مسرحية شكسبير «حلم منتصف ليلة صيف»، عندما قال(٤٦):

«إن عين الشاعر فى جنون رهيف
تجوب ما بين السماوات والأرض،
والأرض والسماوات».

ولكن تقلب عينى الشاعر – عند شوقى – قرين التقلب العاقل لعينى حكيم، تتأمل عظمة الكون، لترى «بديع صنع البارى» وترصد «مصائر الأيام»، لتنظم الحكمة التى تلفت الفطن، و«الشعر للحكمة – مذ كان – وطن». ولذلك لا تقترن العين العاقلة للحكيم بذلك المس

الذى يجمع بين «الشاعر» و«المجنون» و«العاشق»، هذا المس الشكسبيرى الذى صاغه إبراهيم المازنى فى بيته(٤٧):

ثلاثـــة روضــهـــم باكـــر   الصـــب والمجـنون والشـاعر

بل تقترن العين العاقلة - عند شوقى - بالحكمة الهادئة التى تجمع بين تأمل الشاعر وتفكّر الفيلسوف، وتتصل بسعى كليهما لاكتشاف الحقيقة التى تكمن وراء الثريا والثرى، والحقيقة التى تحكم نظام الذر والذرى، والحقيقة التى يجدها المتأمل فى نفسه ومن حوله. ولقد كشف «بنتاءور» لصاحبه «الهدهد» الغطاء عن سبيل الوصول إلى هذه الحقيقة، عندما حدثه عن العلم الذى ليس له وطن، والحكمة التى ليس لها دار، فقال له فيما قال:

«عرفت صنوف العلم فلم أرَ كالفلسفة يأخذها المرء من نفسه، ثم من حيث التفت فرأى، وكلما قيل له فسمع، من حديث المتكلم، إن صدقا وإن كذبا؛ وصموت الناطق، إن بكَامةً وإن بكما؛ ونعيم المنعم وبؤس البئيس؛ ومشية المستكبر وهذيان المهوس وعربدة السكران، ومن النمل فى مشاغلها، والنحل فى معاملها، والذر فى مستثاره، والبرق فى مستطاره، والزهر فى إقباله وإدباره، والفلك ليله ونهاره، والبحر مضطربه وقراره؛ ومن النفس إذا

اعـتلّت وإذا صـحّت، وإذا طمـعت وإذا قنعت، وإذا رغبت وإذا تسلّت، وإذا جشـأت وإذا اطمـأنت، وإذا شكرت وإذا هجـدت، ومن الطبـاع إذا امـتـحنت، والسرائر إذا بليت، والأهواء إذا اختبرت، مدارس لا يفـرغ اللبـيب منهـا، ودروس لا يصـبـر الحكيم عنها»[ص: ٨٨]

هذه الفلسفة الحكمة التى يأخذها المرء من نفسه، ومن حيث التفت فرأى، هى التى تميز التقلب العاقل لعينى الشاعر الحكيم فى الطبيـعة والإنسـان، وهى التى تميـز صـورة الشـاعر المتـأمل عند شوقى، وتصل شعره بالبارودى فى الوقت الذى تميزه عنه.

ولكن تتسع حدقتا المتأمل عند شوقى. وتجوب العينان ما بين السماوات والأرض، متأملة علاقة الكائنات بمبدعها، أو علاقة الكائنات بالكائنات. وبقدر ما تتـأمل العينان الطبيـعة، من حيث علاقتها بمبدعها وبالإنسان، تتأمل علاقة الإنسان بالإنسان، وتصل الزمان بالمكان، لترقب الإنسان فى حركته بين الماضى والحاضر والمسـتـقبل، منقّبـة عن علة هذه الحـركة التى ترجع كل شئ إلى مبتدى أمره ومنتهاه. وعندما تسيطر العين الحكيمة على الشعر وتوجّه مساره، يغدو الشعر تأملا والشاعر متفلسفا، يستخلص «العبرة» ويكشف عن «الحقيقة» ليشرع للآخرين طريقهم بما

استخلص واكتشف.

ولن يقول شوقي – عندئذ – ما قاله البارودي:

سل الفلك الدوار إن كان ينطق	فكيف يحير القول أخرس مطبق
نسائله عن شأنه وهو صامت	ونخبر ما في نفسه وهو مطبق
فلا سره يبدو، ولا نحن نرعوي	ولا شأوه يدنو، ولا نحن نلحق

[٢/ ٣٥١]

بل يقول:

تلك الطبيعة قف بنا يا ساري	حتى أريك بديع صنع الباري
الأرض حولك والسماء اهتزتا	لروائع الآيات والآثار
من كل ناطقة الجلال، كأنها	أم الكتاب على لسان القاري
دلّت على ملك الملوك، فلم تدع	لأدلة الفقهاء والأحبار
من شك فيه فنظرة في صنعه	تمحو أثيم الشك والإنكار

[٢/٣٦]

فيؤسس – بذلك – عنصرا دالا، يتكرر في بيتي حافظ:

إنما الشمس وما في أيها	من معان لمعت للعارفين
حكمة بالغة قد مثّلت	قدرة الله لقوم غافلين

[١/ ١٩٦]

مثلما يتكرر في بيتي الزهاوي:

ما في الطبيعة أرضها وسمائها	غير الطبيعة ما يضر وينفع

هي مظهر لله جل جلاله والله تطلبه العقول فترجع
[ص: ٤٩٨]

ويتكرر - أخيرا - في بيت الرصافي:

مشاهد في تلك الربى ومناظر تجلّت على أطرافها قدرة البارى
[١/ ٢٦٣]

ويغدو الشعر «مرآة بها صور الطبيعة تظهر» فيما يقول الزهاوى [ص: ٢٧١]. ولكن تكشف المرآة عن المغزى الدينى للكون، فكأنها «سفر قديم ذو فصول، والكائنات السطور» [الزهاوى:٧٢١]. ويرتبط تأمل الشاعر الحكيم - فى هذا السياق - بقراءة كتاب الطبيعة، والتطلع فى مرآتها، لتعرف ما فى سطور هذا الكتاب من الحكمة، وما ينعكس على صقال هذه المرآة من المغزى، ولماذا لا نقول مع الزهاوى:

إن هذا الوجود سر تفشى فى سماء وسيعة الأرجاء
ولعل الحكيم يقرأ فيها من مراد الحقيقة الخرساء
كلمات، وقد تكون رموزا كتبت فى صحيفة زرقاء
أعين الجاهلين مهما تساوت لا تراها كأعين العلماء
[ص: ١٤٨]

٤ - ٢

والحكمة التى تنطوى عليها سطور هذا الكتاب قرينة المغزى الذى ينعكس فى المرآة، إنها حكمة من طراز متميز، تلفتنا إلى كون

محكم، تشير عناصره إلى **صانع مطلق**، نسَّق هذا الكون فى أبدع نظام ممكن. وتوازى الطبيعة **الإنسان** فى هذا الكون، ولكن لتتصف الأولى بالثبات، ويتصف الثانى **بالتغير**، فعلاقة الطبيعة بالدهر علاقة الثابت بالثابت، أما علاقة **الإنسان** به فهى علاقة الزائل بالدائم. وينطوى ثبات الطبيعة على **مغزى دينى**. فى هذا التقابل. هو «عبرة» تغدو معها الطبيعة مظهرا **من** مظاهر الخالق، فهى على عكس الإنسان:

ليست بحادثة ولكن صورة   قدمت كمبدعها فجلّ المبدع

[الزهاوى: ٤٩٨]

هذه الطبيعة (القديمة) **باقية**، فى مقابل الإنسان (الحادث) الذى يزول، ولذلك يصمت **الإنسان** فى النهاية، ويتكلم الحجر فيما يقول شوقى [شوقيات ٦٤/٢].

وتبدو عناصر الطبيعة **تمثيلات** أزلية، فى هذا التقابل، يوازى ثباتها ثبات الدهر. وتكشف **دلالاتها** عن ضآلة عالم الإنسان وسرعة فنائه وتغيره. هكذا تحفظ **«الشمس»** - «أخت يوشع» عند أحمد شوقى - أحاديث القرون، **فهى «من** يروى الأخبار طرًّا» [شوقيات ٢٦٦/١]، وتبقى رغم فناء **الإنسان** ومصارع الدول:

من النار، لكن أطرافها   تدور بياقوتة لن تبيد

من النار، لكن أنواعها   إلهية زُيِّنت للعبيد

هى الشمس، كانت كما شاءها ممات القديم، حياة الجديد

[شوقيات ٢/٣١]

وتقترن «الشمس» بقسيمها «الهلال»، فى هذا السياق، ذلك الذى يتصف مثلها بالقدم والثبات:

أضاء لآدم هذا الهلال فكيف تقول: الهلال الوليد؟

نعدُّ عليه الزمان القريب ويحصى علينا الزمان البعيد

على صفحتيه حديث القرى وأيام عاد ودنيا ثمود

وطيبة آهلة بالملوك وطيبة مقفرة بالصعيد

يزول ببعض سناه الصفا ويفنى ببعض سناه الحديد

ومن عجب وهو جد الليالى يبيد الليالى فيما يبيد

[شوقيات ٢/٢٩-٣٠]

ويصل هذا السياق بين «الشمس» و«الهلال» - فى قصائد شوقى - وبين «النيل»، ذلك الذى لا ندرى من «أى عهدٍ فى القرى يتدفق»، وذلك الذى أخلق «راووق الدهور» ولم تزل به «حمأة، كالمسك لا تتروق» [شوقيات ٢/٦٥-٦٦].

إن العلاقة بين هذه العناصر الثلاثة - «الشمس» و«الهلال» و«النيل» كأمثلة - هى العلاقة بين عناصر الطبيعة الثابتة الأزلية، من حيث هى «صورة قدمت كمبدعها» فى مقابل الإنسان الحادث

الذى لا يعرف سوى «*الزمان القريب*». ولذلك تبدو حياة الإنسان – فى تأمل شوقى – قرينة حلم سريع الزوال، خاطف كالبرق، عارٍ كالطيف، واهٍ كحبل الوريد، قصير كالدقائق والثوانى(٤٨).

ويصل هذا البعد الدلالى بين شعر شوقى وشعر سلفه البارودى ومعاصره الزهاوى(٤٩) ليتأكد قصر الحياة الإنسانية، فى مقابل *الامتداد اللانهائى للطبيعة*. ويبدو الزمان الإنسانى زمانا قريبا، متغيرا، سريع الخطى، فى مقابل زمان الطبيعة، البعيد، والثابت الباقى. وإذا كانت حياة الإنسان فى هذا التقابل «سنة من كرى وطيف أمان» – فيما يقول شعر شوقى [شوقيات ٢/٤٩] – فإن هذه السنة سرعان ما تنتهى، لتخلفها الحقيقة التى يتبدد على وقعها الطيف، وتذوب تحت شمس صحوها أضغاث الحلم القصير، فلا يبقى ثابتا سوى عناصر *الطبيعة التى تعلو الإنسان* بانتظامها الأزلى، وإطارها الدائم، ومغزاها الذى يدل على بديع صنع البارى فى الكون المحكم الذى نعيش فيه.

وتتحرك عناصر الطبيعة حركة مطردة فى زمان هذا الكون المحكم. تخضع لنواميس ثابتة. وتعكس قوانين دائمة. وأهم ما يلفت الانتباه فى هذه الحركة دورتها المنتظمة التى تتكرر معها الحركة، متعاقبة تعاقب الليل والنهار، متتابعة تتابع الغروب والشروق، متوالية توالى الخريف والربيع. ولا يبدو جديدا، مع هذه الحركة،

سوى تجلياتها المتغيرة، التى تتقلب من حال إلى حال، تقلب النجم ما بين الظهور والغياب، أو تقلب الزرع ما بين النماء والذبول. ولكن تعود التجليات المتغيرة إلى علّية الحركة نفسها، فتتعاقب العناصر والظواهر، على نحو يؤكد أن:

الكون شيئ ثابت والحادثات به تطوف

[الزهاوى، ص:٣٨]

ويفرض هذا الثبات الكونى صورته على العناصر والظواهر، فيتجلى تكرارا منتظما فى دورة الفلك، وحركة النجم، وتتابع الليل والنهار، وظهور الشمس بالنماء، وغروبها المقترن بالذبول، فنقرأ فى شعر البارودى:

فلك يدور، وأنجم لا تأتلى تبدو وتغرب فى فضاء أقتم

[٣/٥٠٢]

نهار وليل يدأبان، وأنجم تغيب إلى ميقاتها ثم تشرق

[٢/ ٣٥٣]

تغيب الشمس، ثم تعود فينا وتذوى، ثم تخضر البقول

طبائع لا تغب مرددات كما تعرى وتشتمل الحقول

[٣/ ٢٠٢]

ويؤكد هذا التكرار أن حركة كل شيئ فى الكون ثابتة ثبات محيط الدائرة، منتظمة انتظام حركة «الدولاب». هذا الانتظام

الثابت لحركة الدائرة أو «الدولاب» هو الذى يحكم حركة الأرض حول الشمس، وهو الذى يحكم حركة القمر حول الأرض، بل يحكم حركة الأكوان كلها، فنقرأ فى شعر الزهاوى:

وهكذا الأرض حول الشمس دائرة كما يدور حوالى أرضنا القمر

[ص: ٦٠]

تدور حول أمها ذكاء كالمتبع

[ص: ٦٣]

والأرض بنت الشمس تلـ ـزم أمها جريا وتَحْدَى

وتدور فى أطرافها مشدودة بالجذب شدا

فتطوف مثل فراشة لاقت بجنح الليل وقدا

ويدور محورها تُوَجِّه نحو نور الشمس خدا

[ص: ٣٧]

إنها أكوان تدور على نفسها دور الرحى مسرعات

[ص: ٦٨٦]

أما الزمان فإن فى دورانه ما يربط الآزال بالآباد

[ص: ٥٢٦]

إن ناموس الدور أشمل نامو س وإن لم يرق هناك فريقا

[ص: ٥٣٨]

وإذا كان كل شئ يدور فى الكون المحكم الذى نعيش فيه، فليس هناك شئ ثابت سوى مبدأ الحركة نفسه، فى تعاقبها المنتظم، وتجلياتها التى تمتد بين السماء والأرض، والآزال والآباد، وتكرارها الذى لا يظل مترددا فى الطبائع الإنسانية. والأساس فى ذلك كله مبدأ آخر مؤداه:

ما فى قوى الإنسان أو تركيبه شئ إلى غير الطبيعة ينتمى

[الزهاوى، ص: ٢٤٠]

وكما ينسرب هذا المبدأ فى ظواهر الطبيعة، ينسرب فى حياة الإنسان؛ فيضمهما معا، ليجعل منهما بعض تجليات «الفلك الدوار»، فى حركته الكونية المنتظمة، وفى دورانه الذى يصل بين الأرض والشمس والنجوم والأقمار، وفى تكراره الذى يجاور بين تقلب حياة الكائنات وتقلب فصول الطبيعة.

وعندما يتساءل الرصافى فى هذا السياق قائلا:

سل الفلك الدوّار عن حركاته وهل هو فيها دائر باختياره؟

[١/ ١٠٥]

فإنه يكرر التساؤل الذى طرحه البارودى من قبل:

سل الفلك الدّوار إن كان ينطق وكيف يحير القول أخرس مطبق؟

[٢/ ٣٥١]

ويعيد العنصر الدلالى نفسه الذى تكرر فى تساؤل حافظ:

سل الفلك الدوار هل لاح كوكب   على مثل هذا العرش أو راح كوكب؟

[١٢/١]

ويرتبط التكرار – كالإعادة – بتقاليد أسلوبية تصل بين شعراء الإحياء، وتؤسس ثوابت متكررة، ولكن الثوابت المتكررة نفسها تنبئ عن رؤية تنطوى عليها، وتشى بمنظور متأصل، تنسرب عناصره فى قصائد متباينة، تتصل فيما بينها، على أساس من هذه الرؤية القارة فى أعماق القصائد.

ولعل أهم الثوابت الأسلوبية – فى هذا السياق – التضاد، ذلك الذى يكشف عن عنصرين متقابلين، ينطوى تقابلهما على مغزى دال، إنه التضاد الذى يتواجه فيه الليل والنهار، الغروب والشروق، الخريف الربيع، الموت والحياة. قد تقع المواجهة نفسها على مستوى التزامن، حيث يتجاور النقيضان فى الآن، تجاور الخير والشر فى الإنسان، أو تجاور الموت والحياة فى الكون، ولكن يتم التركيز على مستوى التعاقب، فيتكرر النقيضان متتابعين عبر الزمن، كأنهما مظهر آخر لتكرار حركة الكون التى تخضع لناموس الدور.

وإذا كان «ناموس الدور» يعنى حركة متكررة – فى هذا السياق – يدور بها «الفلك الدوّار» حول نفسه، أو حول غيره، فإن

التكرار الدائرى الثابت لهذه الحركة يعنى تعاقبها عبر نقاط، يشكل تقابلها الرأسى أو الأفقى تضادا أساسيا، هو مظهر من مظاهر الحركة نفسها فى دورتها التى يعقب فيها الليل النهار ويقابله، وفى دورتها التى تغيب فيها الشمس لتعود مشرقة، فيتضاد غروبها مع شروقها، فنقرأ فى شعر الرصافى:

وهـكذا الظلـمة تتلو الضـيا والضوء للظلمـة يستتبـع

ونحـن فـى ذاك وفـى هـذه بالنوم واليقظـة نستمـتع

[٦١/١]

فلك دائر على الشمس، طـورا فى اقتراب، وتارة فى ابتعـاد

[٤٨/١]

هكذا دار دائر الكون، من حيـ ـث انتهى عاد راجعا للمبادى

[٥٨/١]

على هذا النحو، تتعاقب حركة «الفلك الدوار» بين نقيضين متقابلين، تنطوى عليها استدارة «الدائرة» أو «الدولاب»، فتتعاقب ظواهر الطبيعة نفسها، ما بين الليل والنهار، الغروب والشروق، الخريف والربيع، الذبول والنماء. وتظل حركة الزمان الأبدى لهذا «الفلك الدوار» حركة دائرية، ولكنها تظل – مع ذلك – حركة يتعاقب فيها النقيضان، تعاقب دورة الشمس ما بين ظهورها وخفائها، وتعاقب دورة الزرع ما بين ذبوله وخضرته.

وإذا تأملنا الإنسان، من حيث علاقته بالطبيعة، على أساس من تجاورهما الذى يخضع لناموس الدور، أو حركة «الفلك الدوار»، واجهنا التكرار الدائرى لحياة الإنسان فى الطبيعة من ناحية، وتعاقب هذا التكرار ما بين نقيضين متقابلين من ناحية ثانية.

ويقترن الدهر – فى هذا السياق – بالأيام والحياة والدنيا والناس، ولكنه الاقتران الذى يشى بسطوة العلة المطلقة التى تنطوى عليها الحركة الدائرة بالإنسان بين نقيضين، هما: الميلاد والموت، البقاء والزوال، السعادة والشقاء، النعيم والبؤس، الضحك والبكاء، الارتفاع والانخفاض، الرجاء واليأس، الغدو والرواح، الأمن والخوف. ونواجه هذه الأبيات الدالة للبارودى وشوقى والزهاوى على السواء:

والدهر أيام تبيد صروفها ... وتشيد، فهى هوادم وبوانى

[البارودى ٤/١٤٣]

ألا إنما الأيام دولاب خدعة ... تدور على أن ليس من ظمأ تروى

فبينا تُرى تعلو على النجم رفعة ... بمن كان يهواها إذ انقلبت تهوى

[البارودى ٤/٢٠٨]

هكذا الدهر: حالة ثم ضد ... ما لحال مع الزمان بقاء

[شوقيات ١/٢٢]

هكذا الدهر: حـالة ثم ضـد ... مـا لحـال مع الزمـان دوام

[شوقيات ١/٢٤١]

قَلِّب الدنيا تجـدها قـسـمـا ... صـرِّفت من أنعم أو أبـؤس

وانظر الناس تجد من سلمـا ... من سهام الدهر شجته القِسِى

[شوقيات ٢/١٧٢]

إن الحيـاة سعـادة وشقـاوة ... يتـعاقبان، وضـحكة وبكاء

فى قلب من يحيا على ضـحك به ... يـأس يخـيم تـارة ورجـاء

لليـل صـبح سـوف يسـفر باديا ... بعد الظلام وللنهار مسـاء

[الزهاوى، ص:٤٦]

وكما يصل «التضاد» بين الإنسان والطبيعة يجاور بين موته وذبول نباتها، ودورة حياته ودورة كواكبها، مثلما يجاور بين سعادته ودورة الفلك الدوّار بالسـعـد، أو بين شـقـائه ودورة الفلك الدوار بالنحس. ولذلك تتـجـاوب الدلالة الدائرية لهـذا «الفلك» فى أبيـات البارودى:

فلكٌ، لا يزال يجرى على النـا ... س بضدين، من علا وهـوان

فهو طورا يكون كالوالد البـرْ ... رِ، وطورا كالناقم الغضـبان

ليس يُبقى على وليد، ولا كـهـ ... ـل، ولا سوقة، ولا سلطـان

[٤/١٠٨]

مع الدلالة الدائرية نفسها لـ «الفلك» فى بيتى شوقى:

منع اللُّبث وإن طال المدى فلك ما لعصاه مستقر
دائر الدولاب بالناس، على جانبيه المرتقى والمنحدر
[٢/ ١٦١]

ويؤكد التجاوب ثبات عناصر الرؤية الحكمية التى تصل بين شوقى والبارودى. ولكن ينطوى التجاوب على منظور متميز، يبدو معه التضاد فى حياة الإنسان مجلى للتضاد فى عناصر الكون، وعلى نحو ينفى - ضمنا على الأقل - الإرادة الحرة للإنسان إزاء سطوة الفلك الدوار فى تقلبه بين المرتقى والمنحدر، وتبدله بين حالى الرحمة والغضب. إن تقلّب الحياة الإنسانية بين وجهى التضاد، وتقلب حاليه، تكرار محدود فى الزمان الإنسانى القريب لنقاط التضاد الأوسع فى زمان الدائرة المطلق للكون. وكما ينعكس التكرار المطلق على التكرار المحدود، يتجاور الإنسان والطبيعة، ضمن حركة الأرض، فى رواحها وغدوها، وكونها وفسادها، فنقرأ للزهاوى:

إنما الأرض وهى ما نحن نسعى فوقه بين رائح أو غادى
كوكب مظلم يطوف من الشمس حثيثا بكوكب وقّاد
وعلى وجهها نهار وليل فهى لا تستغنى عن الأضداد

عالـم يختفـى وآخـر يـبدو والذى يختفـى عـتاد البـادى

وفسـاد يجـيئ مـن بعـد كـون ثـم كـون يجيئ بعد فسـاد

[ص: ٥٩٩-٦٠٠]

٤ - ٣

قد لا يبقى شئ على حاله فى هذه الحركة الدائرية للأرض، بين نقيضين، ولكن من الواضح أن كل نقيض يفضى إلى نقيضه، مثلما تفضى النقاط الواقعة على محيط الدائرة إلى ما يتلوها أو يقابلها. وكل نهاية تفضى إلى بداية متكررة فى هذا السياق، مثلما يفضى الغروب إلى الشروق، أو يمثل الذبول النقطة التى تعقبها نقطة النماء المجاورة أو المضادة على محيط الدائرة نفسه. ولذلك يقترن تشبيه الحركة الدائرية - التى تدور معها مصائر البشر بين نقيضين - بحركة «الدولاب»، تلك الآلة الدائرية الشكل والحركة، تدور على محور ثابت، لتسقى الماء، أو ترفع الأثقال، مكررة تعاقبها على النقاط نفسها، فتعلو بالإنسان إلى النجم، ثم تهوى به إلى القاع، دون أن تروى ظمأه فيما يقول البارودى، أو تدور بالإنسان فى دورتها بين المرتقى والمنحدر فيما يقول شوقى.

ويقترن تشبيه هذه الحركة الدائرية - بالمثل - بحركة عقارب

الساعة؛ تلك التى يتكرر تعاقبها على أرقام متتابعة، فتخلف رقما إلى آخر غيره، لكنها تعود إلى الرقم الأول، فتكرره كما يكرر الشروق ضياءه، أو يكرر الموت حضوره. ولا يقتصر الأمر، فى التشبيه الأخير، على بيت شوقى:

دقـات قلب المرء قـائلة له إن الحـيـاة دقـائق وثوانى

[٣/ ١٥٨]

بل يتجاوزه ليغدو التكرار دالا؛ فيقترن التضاد بين جانبى «الدولاب» - المرتقى والمنحدر - بحركة دائرية مماثلة، هى حركة «عقارب ساعة»:

يدق بمطرقتيها القضاء وتجرى المقادير فى اللولب

[٢/ ١٤٨]

وكما تؤكد حركة «عقارب الساعة» الانتظام المحكم لحركة الدائرة أو «الدولاب» فى هذا السياق، تؤكد الحركة قصر «الزمان القريب» الذى يعيش فيه الإنسان بالقياس إلى «الزمان البعيد» الذى تقترن به عناصر الطبيعة. ولكن تظل الحركة فى «الزمان القريب». صدى، أو مجلى متكررا للحركة نفسها فى «الزمان البعيد». ولذلك تقترن «حركات الساعة» بحركات الدهر. وتذكرٌ «الساعة» التى

صنعها الإنسان بالمبدأ الأزلى الذى يحكم حياته وحياة الطبيعة على السواء:

جرت حركات الدهر فى ضرباتـــها وبانت مواقيت الورى بعماهـــا
علـى وجهها خُطّت علائم تهـــتدى بها النـاس فى أوقاتها لمناهـا
مشت بـين آنـات الزمـان تقيســـه ومـا هـو إلا مشيهـا وخطاهـا

[الرصافى ١/٦٤٥-٦٤٦]

ويمثل هذه التشبيهات تتأكد الدورة الأبدية التى يعود فيها كل شـئ نحـو بدئه، ولكن تعـود دوال «الفلك الدوّار» إلـى الظهـور، فتقتـرن حركته بحركة دورة الدهر التى تصل بين حياة الإنسان والطبيعة فى شعر شوقى، فتوازى الأولى الثانية وتماثلها، ليدور الدهر – بالإنسـان – عبـر نقـاط أربع، كـأنهـا الفصـول الأربعـة للطبيعة:

هو الدهر: ميلاد، فشغل فمأتـــم فذكر كما أبقى الصدى ذاهب الصوت

[٣/٤١]

وتنسـرب هذه الدورة فى كل شئ، لتشمل بانتظامهـا الحب الذى يدور كذلك عبر سبع فواصل، كأنها دورة أيام الأسبوع، التى تنتهى لتبدأ من جديد:

نظــرة، فـابتـسـامـة، فـســلام فكـــلام، فـمـوعـد، فلقــاء

فـــفـــراق يكـــون فـــيــــــه دواء أو فـــراق يكون منه الـــداء
[١١٢/٢]

فتتحول نهاية الحب إلى بداية للدورة نفسها التى تصل بين حركة «الفلك الدوار»، وحركة «الدهر»، وتقلب عواطف الإنسان.

وليس هناك شئ جديد بالمعنى الحقيقى للجدّة مع هذه الدورة الأبدية. إن الجديد نسخ لقديم سابق عليه، وتعاقب جانب من الحركة الدائرية نفسها بين المرتقى والمنحدر، أو العلا والهوان. والثبات هو الخاصية المؤكدة لهذه الحركة، أما التغير فهو مجرد عرَض، يخفى تحته الجوهر الدائم للثبات؛ فهو - أى التغير - مجرد جانب من دورة، تتصل نهايتها ببدايتها، ليكرر فيها النقيض نفسه، مثلما تتكرر العناصر والفصول والأيام؛ ويتعاقب فيها التضاد، مثلما يتعاقب الشروق والغروب، والميلاد والموت، والنماء والذبول.

وليس هناك سابق أو مسبوق بالمعنى الحقيقى فى هذه الحركة؛ فالسابق مسبوق، والمسبوق سابق فى الوقت نفسه، كلاهما ثابت فى مكانه، على جوانب «الدولاب»، أو محيط الدائرة، أو جوانب «الساعة» التى تمر عليها «العقارب» نفسها لتشير إلى حركة «الدهر» الذى يدور مع «الفلك الدوّار»:

وإذا كـان الدهر ذا دوران لم تكن سـابقـا ولا مـسـبـوقـا

[الزهاوى، ص: ٥٣٨]

ويقـتـرن الثـبـات بالتكرار، فى هـذا السـيـاق، حـيث تتكرر الأشياء والأحداث فى حياة الإنسان تكرار الظواهر والعناصر فى حياة الطبيعة. والنتيجة الواضحة للتكرار هى التشابه الذى يدنو بالمتـمـاثلات إلى حـال من الاتحـاد، فـيـختـفى التـغـاير تحت وطأة التطابق، وتتـجاوب دلالة أبيات الزهاوى - فى هذا السـيـاق - مع أبيات شوقى، خصوصا حين يقول الأول:

لعمرك قد تشـابهت الليالـى فما فى عودها شئ جديـد
نهـار بعـده يأتـى نهـار وليـل كلمـا ولّـى يعـود

[ص: ٣٨]

خلت الدهـور ومرت الأعصـار والليـل ليل والنهار نهـار
للأرض أدوار ولسـت بـعـارف حـتى متى تتعاقـب الأدوار

[ص: ٤٤]

ويقول الثانى:

سنـون تعـاد، ودهـر يُعـيد لعمـرك مـا فى الليـالى جـديـد

[٢/ ٢٩]

أناس كما تدرى، ودنيا بحالهـا ودهـر رخىّ تارة وعسـير

وأحـوال خلـق غابـر متجـــدد   تشابـه فـيها أول وأخـــــــير
تمـر تباعــا فى الحيــاة كأنهـا   ملاعب لا ترخى لهن ســــتور
[٣/ ٨٢]

ولكن يلفتنا بيت شوقى الأخير إلى تشبيه آخر دال، يصل بين حياة البشر الثابتة و«المسرحية» أو «الرواية» التى تتكرر فصولها وأحداثها إلى ما لا نهاية، فيلفتنا - بتكراره - إلى مجلى آخر لحركة «عقارب الساعة»، أو «الدولاب»، أو «الفلك الدوار». وتبدو الحياة - فى هذا المجلى - أشبه بمسرحية ثابتة، لا يرخى لها ستار. الأدوار فيها محددة سلفا، والأحداث متكررة أبدا، ولا جديد فيها سوى الممثلين يؤدون الأدوار نفسها، ولكن تدرك النهاية الممثلين، وتبقى الأدوار على حالها، ليؤديها غيرهم إلى حين:

إنما العـالـم الذى منه جـئـنـا   ملعــبٌ لا ينــوّع التـمـثـيـلا
[الشوقيات ٣/١٣٤]

ولكن هذا العالم - الذى منه جئنا - ليس عالما عقيما، خاليا من المعنى أو المغزى، كما يوحى التشبيه نفسه فى سياقات أدبية مغايرة، تنطوى على رؤى مخالفة لرؤية الشعر الإحيائى، إن هذا العالم لا ينطوى - فيما يصوره تجاوب سياقات الشعر الإحيائى - على ما يشبه - مثلا - تلك الحياة التى وصفها «مكبث» - فى مسرحية شكسبير المعروفة - بأنها(٥٠):

«ظل يتحرك، وممثل بائس،

يقضى ساعته فوق خشبة المسرح مزهوا مهتاجا،

ثم يختفى إلى الأبد،

فهى حكاية يرويها أبله، كلها صخب وعنف

لا معنى لها».

قد يؤدى «الممثل البائس» دوره «مزهوا»، ثم يختفى، فى السياقات الإحيائية للتشبيه، ولكنه لا يختفى إلى الأبد. وأهم من ذلك أن «الحكاية» نفسها لا يرويها «أبله»، بل يرويها حكيم عاقل:

ينطق عن فطنة لها حِكَمٌ — تبرئ قلبَ الجهول من وَصَبه

[الرصافى ١/٦٩٩]

ويكشف هذا الحكيم العاقل عن «بديع صنع البارى»، فيكشف عن «عِبْرة» هذا العالم الذى منه جئنا، حيث يشير كل مصنوع إلى صانعه، ويدل كل معلول على عِلَّتِه. ولقد قال البارودى:

ما خلق الله الورى باطلا — ليرتعوا بين البوادى سدى

[١/ ٢٧٣]

وقال الزهاوى:

وإن الطبيعة فى سيرها — لها سنن عنها حويل

[ص: ٤٨١]

وقال الرصافى:

وقد برأ الله العوالم كلها ... دوائر فيها حار من ظل فاكرا

ترى كل شئ عائدا نحو بدئه ... إذا نحن حكّمنا النهى والبصائرا

[٧٦٤/١]

ولذلك يتحرك كل شئ فى «هذا العالم الذى منه جئنا» حركة فيها «أثر القصد والسداد» كما يقول الزهاوى [ص: ٦٧٤]. ولكنها حركة بين نقيضين، فى مسرحية أو رواية متكررة، لا تتغير عبرتها، ولا تتغير أحداثها، أو يتغير التضاد بين بدايتها ونهايتها، حتى لو تغير الممثلون العابرون فيها؛ فالثبات - فى هذه المسرحية أو الرواية - قرين العبرة المتكررة التى ينطوى عليها بيت شوقى:

بطل الموت فى الرواية ركن ... بنيت منه هيكلا وفصولا

[١٣٤/٣]

وأبيات الرصافى:

أرى كل حى فى الحياة ممثلا ... رواية رؤيا فى كتاب المقادر

رواية رؤيا قد جرت فى ديارنا ... وقائعها حتى انتهت فى المقابر

لقد قدم الموت الحياة أمامه ... نذيرا، ومن ينذر فليس بغادر

[٥٢٧/١]

وإذا كانت هذه «العبرة» تؤكد أن حياة الإنسان وإرادته «فى قبضة مدبّر الكائنات ومصرف الحادثات... الذى أبدع الأشياء على

وفق حكمته»، فإن هذه «العبرة» تعلِّم الإنسان التواضع، فيعرف «كيف يحتقر الدنيا ويحترم الدين جميعا» فيما يقول شوقى [٢/٥٥]، أو يعرف أن «سنة الله ما لها تبديل» فيما يقول الزهاوى[ص ٣٠٠]:

فلا ملام على ما كان من حدث فكلنا بيد الأقدار مرتهن

فيما يقول البارودى [٤/ ٣٧].

وليس فى الإمكان عند النهى أبدع مما خلق المبدع

فيما يقول الرصافى [١/٦٧].

٥ – ١

هذه العبرة التبريرية التى تعلم الإنسان التواضع دال يشير إلى مدلول، يتكرر ملحّا، كلما مضينا مع حركة هذه الدائرة الكونية الثابتة، وتجلياتها المتباينة فى سياقات الشعر الإحيائى. ويتكشف هذا المدلول عندما نلاحظ أن عينى الحكيم الإحيائى تركزان – فى حركة الدائرة – على الجانب السالب من حاضر يمثل المنحدر، ويقترن بالثبات، ويرادف «الذبول» و«الغروب» و«الموت»، فى مقابل جانب آخر موجب، يبدو غائبا، مقترنا بالماضى، لكنه يمثل «الارتفاع»، ويرادف «النماء» و«الشروق» و«الميلاد».

والثبات نقيض الحركة، ولكنه – فى الوقت نفسه – قرين هذا التكرار الملح لحركة الدائرة على نقطة بعينها، تلتصق فيها حركة

«الفلك الدوار» بالنحس وليس السعد. ويبدو الأمر كما لو كانت عين الحكيم الإحيائى منجذبة إلى هذه النقطة فى الحاضر، تتباعد عنها لتعود إليها، وتفرّ منها لكنها تراها فيما حولها.

وبين الثبات والسلب يدور كل شئ مكررا نفسه فى الحاضر، فتثقل وطأة الثبات لتبدو قرينة سجن ينفى الحركة، وتثقل وطأة السلب فتبدو قرينة «دهر» يطيح بالأمن والأمل، وتبدو «الحياة»، أو «الدنيا»، قرينة «أفعى» قاتلة أو «سراب» خادع؛ فهى «عالم قلب» وعمران «وشيك خراب». ونقرأ فى شعر شوقى:

أخا الدنيا أرى دنياك أفعى ... تبدّل كل آونة إهابا

ومن عجب تشيّب عاشقيها ... وتفنيهم وما برحت كعابا

[٦٩/١]

ومن تضحك الدنيا إليه فيغترُّ ... يمت كقتيل الغيد بالبسمات

[١٠٠/١]

وما الحياة إذا أظمت، وإن خدعت ... إلا سراب على صحراء يلتمع

[١٥٧/١]

سماؤك يا دنيا خداعُ سراب ... وأرضك عمرانٌ وشيكُ خراب

[٢٩/٣]

عالم قلب، وأحلام خلق ... تتبارى غباوة وفطانة

[٢٥٢/١]

لبّست هذه الحياة علينا عالم الشر وحشه وأنامه
[٨٧/٢]

ويدور زمان «الحياة» أو «الدنيا» بالإنسان فيما يشبه حركة المسرحية المتكررة، أو الساعة، أو الدولاب، ولكن تنغلق الحركة على نفسها فى تكرارها السالب، فتتحول الحركة إلى سجن، تنغلق الحياة معه على نفسها، وتضيق «الدنيا» فيه على الإنسان، وتغدو حركته مقيدة، مرسومة سلفا، محكومة بإرادة مطلقة، لا قدرة لأحد على مواجهتها.

قد يتسع هذا السجن ليشمل كل ما فى الوجود، فيقول الزهاوى:

كل ما فى الوجود فهو لعمرى من نواميس الكون فى أصفاد
[ص:٦٠٠]

وقد يضيق هذا السجن ليقتصر على الإنسان، فيقول البارودى:

فكيف ترانا صانعين، وكلنا بقارورة صماء، والباب مقفل؟
[١٨٩/٣]

ولكن يتجاوب السجن العام – رغم رحابته – مع السجن الخاص – رغم ضيقه – ليصبح الإنسان نفسه «أسيرا للقدر»، «مرتهنا بيد الأيام»، «رهين حوادث تودى بجدته»، لا إرادة له فى

مواجهة حركة «الدهر» التى تتقلب من الضد إلى الضد، وتتربص بهذا «الممثل البائس» فى كل خطوة يخطوها، وتتكرر هذه الصور اللافتة فى شعر البارودى:

إن الحياة وإن طالت إلى أمد والدهر قُرحان لا يبقى ولا يذر

لا يأمن الصامت المعصوم صولته ولا يدوم عليه الناطق البذر

[٢/١٢٧]

والدهر كالبحر لا ينفك ذا كدر وإنما صفوه بين الورى لمع

[٢/٣٦٣]

كذلك الدهر ملاّق خلوب يغرّ أخا الطماعة بالكذاب

فلا تركن إليه، فكل شئ تراه به يئول إلى ذهاب

[١/١٠٣]

ألا إنما هذى الليالى عقارب تدبّ، وهذا الدهر ذئب مخادع

[٢/٢١٤]

وما الدهر إلا مستعد لوثبة فحذرك منه فهو غضبان مطرق

[٢/٣٥٧]

والدهر للإنسان يوما آكل وكل شئ فى الزمان باطل

[٣/١٨٢]

فما الدهر إلا نابل، ذو مكيدة إذا نزعت كفّاه فى القوس لم يشو

[٤/٢٠٧]

والدهـر مـصـدر عـبـرة لو أنـــنـا ... نتلـو سـجـل الغـدر من آثامـه

[٣/ ٥٧٧]

ولا يتـقلّب «الدهر» من حـال إلى حـال في هذا السـيـاق، بل يثبت على حـال واحد، في حـاضـر يضيق كـالسـجن، ودنيـا تبدو كالأفـعى أو السراب. ويقترن «الدهر» بتشبيهات لافتة في حـالة الثـابت، تنطوى كلها على دلالة متـجاوبة العناصـر، تقتـرن بالفتك والتدمير، مثلمـا تقترن بالمخادعة والمخاتلة. وكما تنطوى هذه الدلالة على «عبرة» مصـدرهـا الدهر، تؤكد هذه الدلالة ضـيق السـجن على الفريسة، وسطوة القوة القاهرة التى تواجـهها الفريسة في حاضـر يتناوشه الخطر من كل جانب.

قد يبرر البارودى هذا الإلحاح السالب على الدهر، ليفر من بعض المزالق الدينية، فيقول فى مقدمة ديوانه:

«وقـد يقف الناظر في ديواني هذا على أبيـات قلتـهـا فى شكوى الزمـان، فيظن بى سـوءا من غيـر روية يُجِيلُهـا، ولا عِذْرَةً يستـبينهـا، فإنى إن ذكـرت الدهر فإنما أقصد به العالم الأرضى لكونه فيه، من قـبيل ذكـر الشئ باسم غـيره لمجـاورته إياه، كـقـوله تعالي: ﴿واسأل القرية﴾ أى أهل القرية». [١/٥٩].

ولكن التبرير نفسه ينطوى على دلالة لافتة، تتجاوب مع تكرار دوال «الدهر» الطاغى القاهر، وسوء الظن بالزمان والشكوى منه فى شعر الرصافى والزهاوى وشوقى حافظ على السواء. إنه التجاوب الذى يصل بين «الدنيا – الأفعى» و«الحياة – السراب» و«الكون المكبّل فى أصفاد» من ناحية، والإنسان الذى ينغلق عليه الحاضر كأنه «قارورة صماء» من ناحية ثانية. وكما يكشف هذا التجاوب عن حاضر سالب يجذب سلبه عين الحكيم الإحيائى، تثبت العلاقة – فى هذا الحاضر – بين الدهر والإنسان، لينغلق الزمان كالدائرة، وينغلق المكان كالسجن، فلا يبدو ثمة أمل سوى تقبل السجن، وتقبل هبوط دولاب الزمان نحو منحدره.

وتبدو العلاقة لافتة بين «الدهر» و«القضاء» و«القدر» فى هذا السياق. وإذا كان الدهر أشبه بقوة سرمدية طاغية تتحكم فى المصائر، فإن القضاء والقدر أشبه بالمسار المحتوم الذى تفرضه هذه القوة، وتتجلى «يد الزمان» – فى هذا السياق – بوصفها أداة الدهر التى تقود الإنسان كما تُقاد الدابة، نحو غاية علمها عند صاحب الدهر وليس الإنسان:

والمرء طوع يد الزمان يقوده قود الجنيّب لغاية لم تعلم

[البارودى ٣/٥٠٢]

نظـن بأنـا قـادرون وإننــا نقـاد كـمـا قـيـد الجنيب ونصـحب

[البارودى ١/١٠٣]

ولا تختلف هذه العلاقة الثابتة بين «الدهر» و«الإنسان»، فى شعر شوقى، عما هى عليه فى شعر البارودى؛ إذ تأخذ – عند الثانى – صورة العلاقة بين الراعى الحازم – اليقظ – والقطيع العاجز الغافل. قد تتأبى بعض حملان القطيع على النظام، أو يخرج بعضها على المسار، ولكن هراوة الراعى لا تلبث أن تردها إلى المسار المحتوم والنهاية المرسومة، فيتحرك البشر:

يـراح ويغـدى بهـم كالقطيـ ـع على مشرق الشمس والمغـرب

إلـى مرتـع ألفـوا غـيره وراعٍ غريـب العصـا أجنـبى

[١٤٧/٢]

ولكن تركّز دلالة الصورة المتكررة على قوة الراعى وسطوته وحزمه لتبرّر علاقته بالإنسان، على هذا النحو:

مـن شـذّ نـاداه إليـه فـرده قـدر كـراع سائـق بقطـاع

مـا خلفـه إلا مقـود طائـع متلفـت عـن كبريـاء مطـاع

جبار ذهـن، أو شديـد شكيمة يمضى مضىّ العاجز المنصـاع

[الشوقيات ٣/٩٥]

وكما تقترن دلالة هذه الصورة المتكررة بالتركيز على ضآلة

. الإرادة الإنسانية بالقياس إلى الإرادة الكونية المطلقة، وخضوع كل ما في الإرادة الإنسانية إلى سجن الحركة الثابتة للدائرة، تلفتنا دلالة الصورة إلى العلة الغائية التي تكمن وراء حركة القطيع الإنساني، فتحكم حركة هذا القطيع - العابر، الزائل، المسيَّر- إزاء الدهر - الدائم، القاهر، المسيِّر-:

قطيع يزجيه راع من الدهـ	ـر، ليس بلين ولا صلب
أهابت هراوته بالرفا	ق، ونادت على الحيِّد الهرب
وصرَّف قطعانه، فاستبد	ولم يخش شيئا ولم يرهب
أراد لمن شاء رعي الجديـ	ـب، وأنزل من شاء بالمخصب
وروى على ريِّها الناهلا	ت، وردَّ الظماء فلم تشرب
وألقى رقابا إلى الضاربيـ	ـن، وضنَّ بأخرى فلم تضرب
وليس يبالي رضا المستريـ	ـح، ولا ضجر الناقم المتعب
وليس يمبق على الحاضريـ	ـن، وليس بباكٍ على الغيَّب

[الشوقيات ٢/١٤٨]

ولكن العلاقة بين «الدهر» و«الإنسان» علاقة أزلية في هذا السياق، على نحو ينسرب معه الحاضر السالب في ثبات مطلق، يتجاوز الزمان المتعين أو المكان المحدد، وما ذلك إلا لأن الحاضر السالب يعكس نفسه على الماضي فيجعله صورة له، كما يعكس نفسه على المستقبل فيصبح المستقبل تكرارا للماضي. وينعكس

سلب الحاضر على حركة الدائرة الكونية ليصبح سلبا مطلقا، يقترن بسطوة هذا الدهر الأزلى. وتصل أزلية الدهر ما بين أزمنة الماضى والحاضر والمستقبل، فتجعل منها زمنا واحدا مطلقا، ثابتا فى سلبه الذى هو انعكاس لسلب الحاضر فى آخر المطاف. ولذلك تبدو حركة القطيع الإنسانى حركة متحدة، فى زمان مطلق ليس سوى انعكاس لحاضر متعين. وذلك ليؤكد الزمان المطلق - أو يبرر - خضوع مسيرة القطيع الإنسانى إلى مبدأ أعلى منه، يتصل بهذا القدر المقدور الذى لا يفر منه أحد.

لكن الحاضر السالب يمكن أن يفرض رؤية مغايرة تتضاد مع الرؤية السابقة. لكن تتجاور معها على أساس من قدرية متأصلة. وعندئذ يمكن النظر إلى الحاضر السالب من منظور مغاير بوصفه مجرد جانب من دورة، أو عرَض مؤقت، لابد أن يعقبه جانب آخر هو نقيض موجب له. وإذا كان الحال السالب للحاضر - من منظور هذه الرؤية الثانية - يقترن بالليل، أو الذبول، أو الغروب. فإن الليل يعقبه النهار، والذبول يعقبه النماء، والغروب يعقبه الشروق. وتعود دلالة الدائرة الكونية إلى الظهور، ولكن لتؤكد وجها موجبا من قدرية متأصلة، تعقب فيها دورة السعد دورة النحس، ويتلو فيها جانب المرتفع جانب المنحدر كالقضاء المحتوم. وتتجلّى هذه القدرية الأخيرة فى دوال لافتة، تتجاوب معها أبيات البارودى:

فسوف تصفو الليالى بعد كدرتها   وكــل دوْر إذا مـا تــم ينقلـــــب

[١١٥/١]

فما بارح إلا مع الخير سانـــح   ولا ســـانح إلا مع الشـر بـارح

[١٦٣/١]

ولا تبتئس من محنة ساقها القضـا   إليـك، فكـم بـؤس تــلاه نعـــيم

فقـد تـورق الأشجار بعـد ذبولها   ويخضرّ سـاق النبت وهو هشيم

[٥١٩/٣]

وأبيات الرصافى:

أيهـا الأنجـم الـتى قـد رأيـنا   عِـبرا فـى أفولهـا كالشمـــوس

إن هـذا الأفـول كـان شروقـا   فـى دياجـير طالـع منحـــوس

وسيأتـى الزمـان منه بسعـــد   تنجلـى منـه داجيات النحـــوس

[٧٧٠/١]

وبيتا الزهاوى:

لئن أخذت شمس السعادة تختفى   فللشمـس من بعد الغروب طلـــوع

وللأرض من بعد الخـراب عمارة   وللراحلـين المبعـــدين رجـــوع

[ص:١٤٢]

ولكن تظل هاتان الرؤيتـان المتجاورتان – وإن تعـارضتـا – تشيران إلى الحال السالب للحاضر. أعنى تشير كلتاهمـا إلى هذه

«الدنيا» الخطرة كالأفعى، وإلى هذه «الحياة» الخادعة كالسراب، لتبرر كلتا الرؤيتين الحاضر بكيفية مغايرة للأخرى. وإذا كانت الرؤية الأولى تبرر سلب الحاضر بإسقاطه على الماضى والمستقبل، تبرر الرؤية الثانية هذا السلب بردّه إلى مجرد وجه من وجهى التضاد المتعاقب، فى دورة الفلك الدوّار بين قطبى النحس والسعد. ولذلك تظل دلالة حركة الدائرة الأزلية فاعلة فى الحالتين، تقترن فاعليتها بنفى الحاضر المتعين فى الرؤيتين، والفرار من وطأته، بالعودة إلى زمان مطلق يعود فيه كل شئ إلى أوله.

٥ - ٢

ويتحول التاريخ الإنسانى - مع تجاوز هاتين الرؤيتين - ليصبح مجلى آخر لحركة الدائرة المنغلقة كالسجن، ويغدو كل حاضر إنسانى - فى هذا التاريخ - تكرارا لحاضر أول سابق عليه، كما يغدو كل مستقبل - فى هذا التاريخ - تكرارا لدورة سبق حدوثها فى الماضى الذى يغدو حاضرا ومستقبلا فى آن. ولماذا لا نقول مع الزهاوى:

ما أرى الأيـــام بالأشــــ	ـياء إلا دائـــــــــرات
كل آتٍ هــــو مـــاضٍ	كل ماضٍ هـــو آتْ

[ص: ٤٠٨]

الكون ماضـــيه يعــــو	د بنـــا إلـــى المستقـــبل

وتعود هـــذى الأرض بعـ ـد خرابهـــــــــا كــالأول
فتمــثل الـــدوّر الــــذى قـــــبد مــر خــير ممـــــثل
ونعــود نحـــيا مثلمـــا كنـــــا بغـــير تبـــــدّل
ونمـــوت ثــم نعـــود فـــى أدوارهـــــــا بتسلســـــل

[ص:٥١٩]

لنقل إن هذا المنظور يشد التاريخ الإنسانى إلى ماض مطلق، يتكرر على نحو أزلى تكرار حركة الدائرة فى حياة الإنسان والطبيعة، فذلك يعنى أن كل ابتعاد عن هذا الماضى إنما هو حركة فى محيط دائرة التاريخ التى تعود إلى حيث بدأت، ليقع المستقبل على النقطة نفسها التى بدأ منها الماضى، ويحن الحاضر إلى هذا الماضى حنينه إلى هذا القديم الذى وصفه شوقى بقوله:

ورب قـديم كـشـعـا ع الشـمـس ابن غـد واليـوم وابن الأمـس

ولذلك يتحرك «دولاب» التاريخ الإنسانى كما تتحرك «عقارب الساعة» فيغدو تكرارا متعاقبا لأحداث متماثلة، تتحدد معها مصائر الدول والأفراد، ليقع الجميع على محيط دائرة واحدة، جديدها تكرار لغابرها، وحاضرها مثال لماضيها، فيقول شوقى: «التاريخ غابر متجدد، قديمه منوال، وحاضره مثال».

[الشوقيات ٢/٥٥]

وعندما ترقب عينا الحكيم الإحيائى الدورة الأبدية للتاريخ يستخلص العقل مغزاها، وذلك لكى تتصل حكمة الشعر بتأمل ثبات حركة الطبيعة الباقية، والتكرار المطلق لحركة الإنسان الزائل، فيصبح الشعر «ابن أبوين: التاريخ والطبيعة» [الشوقيات ١/٢٥٠] ولكن على نحو يجعل «قريحة الشاعر كعين صاحب الأيام، عندها للحزن عَبْرة، وللسرور عِبْرَة» [الشوقيات ٢/٦٥] إنها القريحة التى تفزع إلى «الزمن الحكيم» [الشوقيات ٣/٩٦] لتتأمل الطبيعة من حيث علاقتها به، وتتأمل الإنسان من حيث تأثره بكليهما، ولا غرابة فى ذلك(٥١):

فمن كريم الشعر والبيان عينان فى التاريخ تجريان

ولعل هذا الفهم يفسر الاهتمام اللافت بالتاريخ فى شعر شوقى، وما نجده – فى هذا الشعر – من تحول نموذج الشاعر الحكيم – فى بعض أدواره – إلى مؤرخ يرى فى التاريخ مرآة، ينعكس عليها المغزى الدائرى لمصائر الأيام والدول. إنه الاهتمام الذى جعل «شوقى» يصل بين «التاريخ» و«الكتب المقدسة»، ليقول:

غال بالتاريخ واجعل صحفه من كتاب الله فى الإجلال قابا
قلّب التاريخ وانظر فى الهدى تلق للتاريخ وزنا وحسابا
رب من سافر فى أسفاره بليالى الدهر والأيام آبا

[الشوقيات ٢/١٨]

وهو الاهتمام الذى يصل - فى شعر شوقى - بين التاريخ والحكمة، فيلفت عينى الشاعر الحكيم إلى ما خطّه «الدهر» - مرة أخرى - من «عبرة» فى كتاب الناس والأيام:

ذاك كتاب الناس والأيام   من آدم الجد إلى القيام
تأنق الدهر به ما شاء   وأتقن التأليف والإنشاء
فإن وجدت خاطرا مطالبا   ونازعا من الطباع غالبا
فقف على آثار أعيان الزمن   واغش الطلول وتنقل من الدمن
وعالج النجوى والادّكارا   يهيئا للحكمة الأفكارا
فالروح فى التاريخ الاعتبار   وحكمة تودعها الأخبار

[دول العرب، ص: ١٤]

وإذا كان تأمل الطبيعة يقود إلى عبرة تقترن ببديع صنع البارى من خلال ارتحال فى سفر العناصر، أو تطلع فى مرآة الوجود، فإن تأمل التاريخ يقود إلى عبرة مماثلة، ولكنها عبرة تقترن بارتحال صوب الماضى، لتأمل كتاب الناس والأيام، واستخلاص الحكمة المودعة فى الأخبار.

وكما ترادف العبرة الاعتبار فى التاريخ ، تقترن بالتأسى، لكنه التأسى الذى يرتبط بحاضر محبط، تتحول فيه نقطة الارتفاع فى دولاب الزمان إلى نقطة انخفاض، فيذكّر الضد بنقيضه الموجب، ويغدو النفور من الحاضر المحبط حلما بعودة ماض مجيد، يكرر فيه

المستقبل الماضى. وكل ارتحال إلى الماضى - فى هذا السياق - ارتحال إلى تاريخ قديم، تبرر «عِبْرة السرور» فيه «عَبْرة الحزن» المقيم.

وإذا كانت العِبْرة المستخلصة من «الطبيعة» تؤكد أن:

كل ذى سقطين فى الجو سما واقع يوماً وإن لم يُغْرَسِ
وسيلقى حينه نسر السما يوم تطوى كالكتاب الدرس

[الشوقيات ٢/١٧٧]

تؤكد العبرة المستخلصة من التاريخ أن الدول كالناس «داؤهن الفناء» فيما يقول شوقى، وأن علو مجد «روما» شبيه بعلو مجد «أثينا»، ومجد «طيبة»، ليس سوى جانب من حركة الدائرة نفسها، يصعد محيطها صعود نسر لسماء أو صعود كل ذى جناحين (سقطين)، فيرتفع نجم هذه الممالك، ولكن يهبط المحيط مرة أخرى، فيهبط الطائر محطّم الجناح، ويأفل النجم، وتنغلق الدائرة كالسجن، لتبدأ من جديد، مؤكدة عبرة التاريخ التى تقول:

نال روما ما نال من قبل أثيـ ـنا، وسِيمَتْهُ ثيبةُ العصماء
سنة الله فى الممالك من قبـ ـل ومن بعد، ما لنعمى بقاء

[الشوقيات ١/٢٩]

وفى هذا السياق يبدو مغزى «كبار الحوادث فى وادى النيل»

وعبرتها التى تصورها قصيدة شوقى التى ألقاها فى المؤتمر الشرقى الأول [١٨٩٤]، إذ ليست «كبار الحوادث فى وادى النيل» سوى دوائر يعود فيها كل شئ نحو بدئه، فهى ممالك ودول تتعاقب لتكرر الدورة نفسها: يصعد «الفراعنة» ليهبطوا من جديد، وتدور الدوائر لينتصر «قمبيز»، لكن الدوائر نفسها تدور لينتصر الرومان، ويرتفع ملك الرومان لتضيعه «أنثى صعب عليها الوفاء»، وتتعاقب الديانات تعاقب موسى وعيسى ومحمد، ويتعاقب ولاة الإسلام على مصر، وتدور الدوائر – مرة أخرى – صاعدة مع «الغرّ آل أيوب»، هابطة مع «دول الجراكس»، ويتسلط «الفرنسيس» ليعلو نابليون «النسر»، ولكنه سرعان ما يسقط محطم الجناحين، بعد آن:

سكتت عنه يوم عيّرها الأهـ ـرام، ولكن سكوتها اُستهزاء
فهى توحى إليه: أن تلك (واتر لو) فأين الجيوش؟ أين اللواء؟

[الشوقيات ١/٣٣]

وتنتهى «كبار الحوادث» ليبقى مغزاها، وتتأكد عبرتها، من خلال «التمثيل» الذى ينسرب فى سياقها. والتمثيل يدنى «من لا له إدناء»، فيما تقول قصيدة شوقى، ولكن يقترن «التمثيل» بذلك «التأسى» الذى يلخصه هذا البيت المركزى الدلالة فى القصيدة:

هكذا الدهر: حالة ثم ضد ما لحال مع الزمان بقاء

ولا يبقى ثابتا – مع تقلب الدهر من الضد إلى الضد،

وتعاقب «كبار الأحداث» بين قطبى النحس والسعد - سوى «النيل»، ذلك الذى تغيره الدول والرجال متعاقبة، فى القصيدة المسماة باسمه:

من شاطئ فيه الحياة لشاطئ   هو مضجع للسابقين ومرفق

[الشوقيات ٢/٧١]

ويتكرر العنصر الدال نفسه فى «*الرحلة إلى الأندلس*»، حيث يتجاوب الخاص مع العام، ويتكرر الماضى فى الحاضر، ويجاور الحكيم القديم [البحترى] الحكيم الجديد [شوقى]، فى البحث عن «وجه التأسى»، لتبرز العبرة التى تعظ، والحكمة التى تشفى، وتعود الذاكرة إلى مبدئها، وتحنّ النهاية إلى البداية، ويدور الاسترجاع كالدولاب، لتدور الدائرات بالدول، كأنها «اختلاف الليل والنهار». ولذلك يعود «*الفلك الدوار*» إلى الظهور، ليتقلب ما بين الضدين نفسيهما:

فلك يكسف الشموس نهارا   ويسوم البدر ليلة وكس

ومواقيت للأمور، إذا ما   بلغتها الأمور صارت لعكس

دول كالرجال، مرتهنات   بقيام من الجدود وتَعْس

[الشوقيات ٢/٤٨]

وتصعد الممالك - فى الأندلس - كالشموس المشرقة، ولكن سرعان ما تهبط مع الغيب إلى هوة الظلام، ويتسنم ملوك الأندلس

ذرى المجد، يطاولون الثريا، ولكن سرعان ما يهبطون إلى أعماق الثرى، ولا يبقى سوى الدورة الكونية الثابتة، والعبرة المقترنة بالتأسى، وتتلخص العبرة فى البيت الذى يختم القصيدة، ويفسر دلالة التاريخ نفسه:

وإذا فاتك التفات إلى الما ضى فقد غاب وجه التأسى

[الشوقيات ٢/٥٢]

٥ – ٣

إن التاريخ – فى هذا السياق – تعبير عن أزمة وفرار منها فى الوقت نفسه، ولذلك تنطوى دلالاته على ما يصله بالحاضر المنغلق كالسجن، والدنيا الأفعى، والحياة السراب، والدهر الذئب. وكما ينطوى تكرار «التاريخ» على دوال لافتة، تصل هذه الدوال التاريخ بالعبرة التى تحفظ القوم من الضياع:

اقرأ التاريخ إذ فيه العبر ضاع قوم ليس يدرون الخبر

[الشوقيات ٤/٣٩]

وتصل هذه الدوال التاريخ بالنسب الذى يحفظ الهوية المشكوك فيها، وبالذاكرة التى تنير الحاضر بالإحالة على الماضى:

مَثَلُ القوم نسوا تاريخهم كلقيط عَيَّ فى الناس انتسابا

أو كمغلوب على ذاكرة يشتكى من صلة الناس انقضابا

[الشوقيات ٢/١٩]

ولا غرابة – فى هذا السياق – لو اقترن التاريخ بالعِرْض الذى يرادف الشرف المهدد:

وأنا المحتفى بتاريخ مصر ... من يصن مجد قومه صان عِرضا

[الشوقيات ٢/٥٨]

وكما تشير العلاقة بين دوال التشبيهات فى الأبيات السابقة، إلى أزمة متأصلة فى الحاضر، يغدو التاريخ نفسه فرارا من هذه الأزمة بالعودة إلى نقيضها، أى الماضى الذى يقترن بالأصل والمنبع، فيقترن بالهوية التى ترادف النسب، والذاكرة التى تحفظ الهوية، فتحفظ العرض فى الوقت نفسه.

ومن الصعب أن نفصل بين دلالة الإلحاح على التاريخ، من حيث اقترانه بهذه التشبيهات، وبين الوعى بأن هذا التاريخ نفسه يهوى حاضره إلى منحدره، كما تهوى الشمس إلى المغيب. إنه الوعى الذى يدفع فيه الحاضر إلى البكاء على الماضى، على نحو تتجاوب فيه أبيات الرصافى:

أبكى على أمة دار الزمان لها ... قبلا، ودار عليها بعد بالغُيَر

كم خلَّد الدهر من أيامهم خبرا ... زان الطروس، وليس الخُبر كالخبر

ولست أذكر الماضين مفتخرا ... لكن أقيم بهم ذكرى لمدّكر

[الرصافى ١/١٨٣-١٨٤]

مع عبارات جمال الدين الأفغاني[٥٢]:

«بكاى على السالفين ونحيبى على السابقين... أين أنتم أيها الأمجاد الأنجاد... الآخذون بالعدل، الناطقون بالحكمة، المؤسسون لبناء الأمة، ألا تنظرون من خلال قبوركم إلى ما أتاه خلفكم من بعدكم... تفرقوا فرقا وأشياعا حتى أصبحوا من الضعف على حال تذوب لها القلوب أسفا... أضحوا فريسة للأمم الأجنبية، لا يستطيعون ذودا عن حوضهم، ولا دفاعا عن حوزتهم. ألا يصيح من برازخكم صائح منكم ينبّه الغافل، ويوقظ النائم، ويهدى الضال إلى سواء السبيل».

وإذا كان استرجاع ما فى التاريخ - الذاكرة يذكّر بلحظات الشروق الماضية، فيبتعث الحنين إلى الماضى الموجب، بوصفه نقيضا للحاضر السالب، فإن «الاعتبار» يبتعث حنينا مماثلا إلى مستقبل، ليس سوى تكرار للحظات الشروق الماضية. وتصل الحكمة بين هذين اللونين من الحنين، فتدنو بهما إلى حال من الاتحاد. وتتجاوب دورة «الفلك الدوار»، فى الطبيعة، ودورة «كبار الأحداث»، فى التاريخ، ليؤكد التجاوب «وجه التأسى». ويقترن «وجه التأسى» بقانون أزلى، يتقلب معه الدهر من الضد إلى الضد، فى حركة

دائرية، تؤكد «سنة الله فى الممالك من قبل ومن بعد».

وكما تنطوى دلالة «سنة الله» على التبرير تنطوى على العزاء، وإذا كان التبرير يرد هبوط التاريخ – فى الحاضر – إلى الحركة الهابطة من دولاب الدهر، ينطوى العزاء على حلم بتحول الهبوط إلى صعود، هو استعادة لفردوس الماضى المفقود وشرفه على السواء:

آه لو يرجع ماضى الحقب ... آه لو عاد زمان الشرف

[الرصافى ١/١٩٠]

وقد يكون العزاء فرديا، وقد يكون جمعيا، وقد يتصل الفردى بالجمعى، ولكن يظل العزاء قرين الحلم بتحرك «الفلك الدوار» من النحس إلى السعد، ومن الانخفاض إلى الارتفاع. ولذلك يتجاوب العزاء الفردى فى بيت البارودى:

فلولا اعتقادى بالقضاء وحكمه ... لقطعت نفسى لهفة وتندّما

[البارودى ٣/٤٠١]

مع العزاء الجمعى فى خطاب حافظ إبراهيم للشرق كله:

فديناك يا شرق لا تجزعن ... إذا اليوم ولّى فراقب غدا

فكم محنة أعقبت محنة ... وولّت سراعا كرجع الصدى

[حافظ ١/٢٤٩-٢٥٠]

وإذا هبط شعر حافظ من عمومية الشرق إلى خصوصية مصر، تحدثت مصر عن نفسها بلسان حافظ، فتركّز على رجالها الذين طال انتظارهم الدورة المقبلة لهذا الفلك الدوّار:

إنهـم كـالظـبـا ألـحّ عليـهـا ... صـدأ الدهر من ثواء وغـمـد

فـإذا صـيـقل القـضـاء جـلالـها ... كـنّ كـالمـوت مـا لـه من مـردّ

[حافظ٢/٩٠]

وينسرب مغزى العزاء في شعر الزهاوي، كمثال أخير، فيخاطب الحكيم فيه الشرق نفسه الذي خاطبه حافظ، فيقول:

أيها الشرق كنت والغرب داج ... مطلع النور في السنين الخـوالي

وله كنت فـي الحضـارة أستا ... ذا عليه تملي دروس المعالـي

ذهبـت عنـك قوة العلم حـتى ... انعكس الأمر مؤذنا بالـزوال

ولعـل الأيـام تعلـن سلمـا ... بعـد حـرب الأديان والأمـوال

[الزهاوي، ص:٥٩]

وإذا هبط الزهاوي من عـمـومـيـة الشـرق، كي يتـحـدث عن بغداد، تجاوبت الدلالة الخاصة والعامة، واقترن حلم المستقبل بدورة أخرى من دورات الفلك الدوار، يعود فيـهـا الماضي مكررا نفسه ليصنع المستقبل، فينطق الشاعر الحكيم حكمة العزاء قائلا:

في الكـون كـل مركـب ... فيمـا أراه إلـى انحـلال

ولكـل منحـل جـديـد ... تركّـب فيمـا بدا لـي

مـا جـاء يفسـده الجــنـ	ـوب تعـيده أيدي الشمـال
مـنذ القديـم يـدور هـ	ـذا الكون من حـال لحـال
ستعـود بغـداد كمـا	كانت بأعصرها الخوالـي
وتعـود أيامـي بهـا	وتعـود هاتيك الليالـي
يـا قـوم أنتـم أمـة	لا تستـقر على السفـال

[الزهاوي ص:٢٤١]

الهوامش:

(١) راجع: جابر عصفور: الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغي، القاهرة ١٩٨٠، ص:١١٥-١١٦.

(٢) أبو حاتم الرازى، الزينة، القاهرة ١٩٥٦، ٤٤/١.

(٣) يقول المظفر العلوى:

«أما مدح الشعر على لسان النبى صلى الله تعالى عليه وسلم... فكثير... فمن ذلك قوله صلى الله تعالى عليه وسلم: (إن من الشعر لحكمة)، وفى موضع آخر (إن من الشعر لحكما). هذا قوله وهو صلى الله تعالى عليه وسلم لا ينطق عن الهوى، بعد أن قال الله تعالى فى شأن داود عليه السلام: ﴿وآتيناه الحكمة وفصل الخطاب﴾، وقال تعالى: ﴿ولوطا آتيناه حكما وعلما﴾، فجعل صلى الله تعالى عليه وسلم بعض الشعر جزءاً من الحكمة التى خص الله تعالى بها أنبياءه ووصف أصفياءه، وامتنّ عليهم بذلك إذ جعلهم مخصوصين بها من قبله ومغمورين بفخرها من جهته، وناهيك بذلك فضيلة للشعر والشعراء». راجع، نضرة الإغريض فى نصرة القريض، دمشق ١٩٧٦، ص:٣٥٢- ٣٥٣.

(٤) ابن عبد ربه، العقد الفريد، القاهرة ١٩٧٣، ٢٧١/٥.

(٥) الزينة، ٤٢/١.

(٦) العقد الفريد، ٢٧٤/٥. ويروى ابن رشيق الخبر على نحو مغاير فى العمدة، القاهرة ١٩٥٥، ٢٥/١.

(٧) عبد القاهر الجرجانى، دلائل الإعجاز، القاهرة ١٩٦١، ص:١١.

(٨) العمدة، تحقيق: محمد محيى الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية، القاهرة ١٩٥٥ ، ٢٦/١.

(٩) حازم القرطاجنى، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تونس ١٩٧٢، ص: ١٢٤.

(١٠) الصورة الفنية، ص: ٤٠ وما بعدها.

(١١) أبو الفرج الأصفهاني، الأغانى، طبعة دار الكتب المصرية، ١٢٦/٤، ١٣٧-١٣٩، ١٤٥.

(١٢) شرح ديوان ابن الفارض للشيخ حسن البورينى والشيخ عبد الغنى النابلسى، مرسيليه ١٨٥٣، ص: ٥٦١-٥٦٢.

(١٣) ديوان أبى نواس، تحقيق: أحمد عبد المجيد الغزالى، بيروت، دار الكتاب العربى، ص: ٢٧٥.

(١٤) ديوان أبى تمام، تحقيق: محمد عبده عزام، القاهرة ١٩٧٢، ٥/٢، ٢٨٨/١، ٣٩٧.

(١٥) المرجع السابق، ٣١٧/٤.

(١٦) نفسه، ١٨٣/٣.

(١٧) شرح ديوان المتنبى، وضعه عبد الرحمن البرقوقى، بيروت، دار الكتاب العربى، ٤٤/٢، ٤٨.

(١٨) العمدة، ٧٥/١.

(١٩) أبو العلاء المعرى، اللزوميات، مكتبة الخانجى، القاهرة ٥٤/١.

(٢٠) نقرأ فى ديوان أبى تمام:

ولم أر كالمعروف تدعى حقوقه ... مغارم فى الأقوام وهى غوانم

ولا كالعلى ما لم يـر الشعر بينها ... فكالأرض غفلا ليس فيها معالم

يُرى حكمة ما فيه وهو فكاهة ... فيقضى بما يقضى به وهو ظالم

[٣١٧/٤]

حذّاء تملأ كل أذن حكمة ... وبلاغة، وتدر كل وريد

[٣٩٧/١]

إذا شردت سلت سخيمة شانئ ... وردّت عزوبا من قلوب شوارد

أفادت صديقا من عدو، وغادرت ... أقارب دنيا من رجال أباعد

[٨٢/٢]

(٢١) ديوان ابن الرومى، تحقيق: حسين نصار،الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٣، ٣٩١/١.

(٢٢) ديوان البارودى، تحقيق: على الجارم، محمد شفيق معروف، القاهرة١٩٧١، ٤٨٥/٣-٤٨٦، وسيشار إلى بقية الاقتباسات فى المتن.

(٢٣) ديوان حافظ إبراهيم، تحقيق: أحمد أمين، أحمد الزين، إبراهيم الإبيارى، القاهرة ١٩٣٩، ص:٨٩/١ وسيشار إلى بقية الاقتباسات فى المتن.

(٢٤) أحمد شوقى، الشوقيات، بيروت، دار الكتاب العربى، ١٦٠/١، وسيشار إلى بقية الاقتباسات فى المتن.

(٢٥) ديوان معروف الرصافى، دار العودة، بيروت ١٩٧٢، ١٧٠/٢، وسيشار إلى بقية الاقتباسات فى المتن.

(٢٦) ديوان جميل صدقى الزهاوى، بيروت ١٩٧٢، ص:٣٠٧، وسيشار إلى بقية الاقتباسات فى المتن.

(٢٧) أحمد شوقى، شيطان بنتاءور، أو لبد لقمان وهدهد سليمان، تحقيق: محمد سعيد العريان، القاهرة ١٩٥٣، وسيشار إلى الاقتباسات فى المتن.

(٢٨) حافظ إبراهيم، ليالى سطيح، تحقيق: عبد الرحمن صدقى، القاهرة ١٩٦٤، وسيشار إلى الاقتباسات فى المتن.

(٢٩) كلا هذين الحكيمين- سطيح وبنتاءور - يذكّر بالأستاذ الحكيم الذى يدير حديثا تأمليا مع مريد له، فى رسالة البارودى: «نصائح البُدّ». راجع نص الرسالة فى: سامى بدراوى، أوراق البارودى: المجموعة الأدبية، القاهرة١٩٨١.

(٣٠) حسين المرصفى، الوسيلة الأدبية، القاهرة١٢٩٢هـ،١/٤.

(٣١) راجع رفائيل بطى، سحر الشعر، القاهرة ١٩٢٢، ص:٢٢.

(٣٢) ديوان حافظ، شرحه محمد هلال إبراهيم، مطبعة التمدن، القاهرة١٩٠١، ص:١-٢.

(٣٣) أحمد شوقى، أسواق الذهب، القاهرة ١٩٧٠، ص:٧، وبقية الاقتباسات فى المتن.

(٣٤) سحر الشعر، ص:٦٥.

(٣٥) الثعالبى، التمثيل والمحاضرة، القاهرة١٩٦١، ص:١٨٧.

(٣٦) المرجع السابق.

(٣٧) ليالى سطيح، ص: ٤٠. ومن المفيد أن نلاحظ إلحاح صورة أبى العلاء، بوصفه

الحكيم الأمثل، على شعر حافظ. ويصل الأمر إلى أن لا يجد حافظ وسيلة يرفع بها من قدر ڤيكتور هوجو سوى أن يصله بأبى العلاء، فهو:

أعجمى كاد يعلو نجمه — فى سماء الشعر نجم العربى

صافح العلياء فيها والتقى — بالمعرى فوق هام الشهب

[٣٣/١]

ويفعل حافظ الفعل نفسه، متابعا شوقى هذه المرة، فيرثى تولستوى، ولكن يدعوه إلى أن يقعد – فى مقام الخلد – مقعد التلميذ من أبى العلاء:

إذا زرت رهن المحبسين بحفرة — بها الزهد ثاو والذكاء ستير

فقف ثم سلّم واحتشم، إن شيخنا — مهيب على رغم الفناء وقور

وسائله عما غاب عنك، فإنه — عليم بأسرار الحياة بصير

[١٦٥/٢]

والأصل فى ذلك شوقى، الأسبق فى رثاء تولستوى:

إذا أنت جاورت المعرى فى الثرى — وجاور رضوى فى الثراء ثبير

فقل يا حكيم الدهر، حدّث عن البلى — فأنت عليم بالأمور خبير

[الشوقيات ٨٠/٣]

(٣٨) الشوقيات، الجزء الأول [من سنة ١٨٨٨ إلى ١٨٩٨]، مطبعة الآداب والمؤيد بمصر، سنة ١٨٩٨، ص٣، ٦. ومن المفيد أن نلاحظ ارتباط هذا التأكيد – فى جانب منه – بالدفاع عن التراث الشعرى العربى، فى مواجهة الشعر الغربى ولذلك فهو تأكيد يتجاوب مع سياق الأبيات التى يقول فيها حافظ:

سل (ألفريد) و(لامرتين) هل جـريـا مـع الولـيد أو الطائـى بمـيدان

وهل هما فى سماء الشعر قد بلغـا شـأو النواسـى فى صوغ وإتقان

ودًا وقد شهـدا بالحـق أنهمـا فى بيت أحمد لو يرضى نديمـان

[٥٩/١]

ويقول فيها شوقى:

والله مـا (موسّـى) وليلاتـه ومـا (لمرتـين) ولا (جـيرزيل)

أحـق بالشعـر ولا بالهـوى من قيس المجنون أو من جمـيل

قـد صـوّرا الحـب وأحداثـه فى القلب من مستصغر أو جـليل

تصـوير من تبقى دمى شعـره فـى كل دهـر وعلى كـل جـيل

راجع: الشوقيات المجهولة، تحقيق: محمد صبرى السوربونى، القاهرة ١٩٦١، ١٧٢/٢-١٧٣، والإشارة إلى (ألفريد) و(موسى) فى بيتى شوقى وحافظ، إشارة إلى الشاعر الفرنسى ألفريد دى موسيه Alfred de Musset (١٨١٠-١٨٥٧) صاحب الليالى المشهورة. أما (جيرزيل) - جيرازيلا - فى بيت شوقى، فهى اسم رواية كتبها الشاعر الفرنسى لامرتين Lamartine (١٧٩٠-١٨٦٩) الذى ترجم له شوقى - فى باريس - قصيدته «البحيرة»، فيما يشير فى مقدمة الطبعة الأولى من الشوقيات.

(٣٩) ديوان ابن عربى، طبعة إيران، ص١٣٤.

(٤٠) مقدمة الطبعة الأولى من الشوقيات، ص:٦، ١٢.

(٤١) رسائل إخوان الصفا وخلان الوفاء، بيروت ١٩٥٧، ٤٢٠/٣.

(٤٢) الفارابی، آراء أهل المدينة الفاضلة، بيروت ١٩٥٥، ص:٤٢.

(٤٣) نقرأ فی شعر شوقی عن مولد عيسی عليه السلام:

وُلد الرفق يوم مولد عيسى والمروءات والهدی والحياء

وازدهی الكون بالوليد، وضاءت بسناه من الثری الأرجاء

وسرت آية المسيح، كما يسری من الفجر فی الوجود الضياء

تملأ الأرض والعوالم نورا فالثری مائج بها، وضّاء

[٢٨/١]

وعن مولد محمد صلی الله عليه وسلم:

ولد الهدی، فالكائنات ضياء وفم الزمان تبسم وثناء

[٣٤/١]

(٤٤) ونقرأ فی شعر شوقی:

خلقت كأننی عيسی، حرامٌ علی قلبی الضغينة والشمات

.[٤٧/٣]

ولا بتّ إلا كابن مريم مشفقا علی حُسَّدی، مستغفرا لعداتی

[١٠٠/١]

تطوف كعيسی بالجنان وبالرضی عليهم، وتغشی دورهم وتزور

[٨٠/٢]

(٤٥) السبع الطوال من القرآن الكريم: سورة البقرة، وآل عمران، والنساء، والمائدة، والأنعام، والأعراف، والسابعة سورة يونس، أو سورة الأنفال. راجع

شارح ديوان البارودى ٣/٣٥ (هامش:٧٠).

(٤٦) الفصل الخامس، المشهد الأول من المسرحية، راجع:

The Complete Works of Shakespeare, Collins Clear Type Press. London 1923, p. 185.

(٤٧) راجع إبراهيم المازنى، الشعر: غاياته ووسائطه، القاهرة ١٩١٥، ص:٣،

والبيت ترجمة لبيت شكسبير الشهير، فى مسرحية «حلم منتصف ليلة صيف»:

The Lunatic, The lover, and The poet,
Are of imagination all compact.

(٤٨) نقرأ فى شعر شوقى:

دقات قلب المرء قائلة له   إن الحياة دقائق وثوانى

[١٥٨/٣]

إن أوهى الخيوط فيما بدا لى   خيط عيش معلّق بالوريد

مضغة بين خفقة وسكون   ودم بين جرية وجمود

[٥٣/٣]

والأمانى حلم فى يقظة   والمنايا يقظة من حلم

[١٧٧/٢]

وكل أخى عيش وإن طال عيشه   تراب لعمر الموت وابن تراب

[٣٢/٣]

(٤٩) خصوصا عندما يقول البارودى:

بليـنا وسربـال الزمـان جديد   وهـل لامـرئ فـى العالمـين خلود

[٢٩٧/١]

لعمرك ما الإنسان إلا ابن يومه   ومـا العيـش إلا لُبثـة وزيـال

[٢١٨/٣]

فما العيش إلا خطرة عرضـية   تزول كما زال الحثيث من النسم

[٤٥١/٣]

هى ساعة تمضى، وتأتى ساعة   والدهـر ذو غير بهـذا النـاس

[١٦٨/٢]

لا تحسـبن العيش دام لمترف   هيهات ليس على الزمـان دوام

[٢١/٣]

وعندما نقرأ فى شعر الزهاوى:

نتمنى العيش فى هـذه الدنـيا   ثبـاتا، وهـل لعيـش ثبـات

أنسينـا أنـا علـى الأرض أبنا   ء أنـاس عاشوا قليـلا وماتـوا

[ص:٣٤]

يمـر بنا الدهـر فـى جريـه   فنهـرم والدهـر لا يهـرم

[ص:٣٩]

حلـم هـذه الحـياة قصـير وهـو فـى نوعـه من الأضغاث

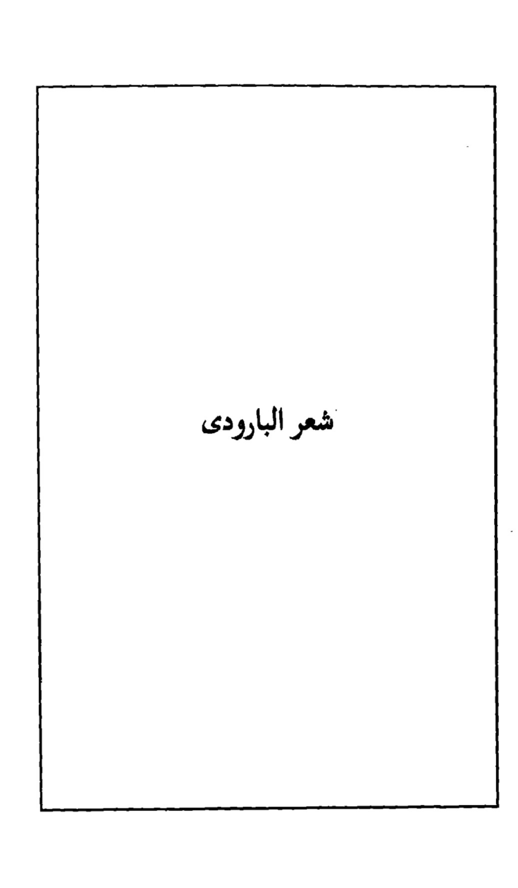
[ص: ٤٣]

(٥٠) الفصل الخامس، المشهد الخامس، راجع: المرجع السابق:

op. Cit. P. 1124.

(٥١) أحمد شوقى، دول العرب وعظماء الإسلام، مطبعة مصر، القاهرة ١٩٣٣، ص: ١٤. وبقية الاقتباسات فى المتن.

(٥٢) الأعمال الكاملة لجمال الدين الأفغانى، تحقيق: محمد عمارة، القاهرة ١٩٦٨، ص:١٨٦.



شعر البارودى

يمكن مقاربة عالم البارودى الشعرى بأكثر من مدخل، لكن المدخل الذى يستحق تميزا خاصا هو الذى يرتكز على الوعى الشعرى عند البارودى، أعنى ما تصوره مفهوما للشعر ومعنى له، وما استقر فى خلده من أهمية هذا الفن ومكانته، وما ترتب على ذلك من إلحاحه على قدرة الشعر فى تغيير الواقع أو البشر، وما تدعم به هذا الإلحاح من استعادة لوظائف الشعر الأساسية فى التراث، خاصة تلك الوظيفة التى ألمح إليها أبو تمام بقوله:

ولو خلال سنّها الشعر ما درى بغاة الندى من أين تؤتى المكارم

وتميز هذا المدخل بالقياس إلى غيره يرجع إلى أن المغايرة الفعلية التى ميّزت البارودى الشاعر عن أقرانه الذين لحق بهم من السابقين عليه تعود إلى ما أحدثه من تغيير فى وظيفة الشعر ومهمته، وتحويل فى مفهومه ومعناه، وتعديل فى مكانة الشاعر ووضعه داخل شبكة العلاقات الاجتماعية والمعرفية للمجتمع. هذا الوعى المتغير بأهمية الشعر ومكانة الشاعر - وهو وعى اغتنى بالممارسة وازداد تمكّنا بها وتفاعلا معها - هو الأصل الأول فى كل ما قام به البارودى من جهد، وما خلفه من إنجاز تميّز به عن أقرانه السابقين عليه أو المعاصرين له، أمثال إسماعيل الخشاب وعلى

الدرويش وعلى أبى النصر وعلى الليثى وغيرهم. إن وعيه الشعرى المختلف كان يدفع به إلى كل ما حاول الوصول إليه، وذلك فى سعيه لأن يحقق للشعر معناه الذى شوّهه صغار المنادمة، ويبعث وظيفته الجذرية التى أهدرها ملق المتاجرة، ويسترجع للشاعر مكانته التى تنقله من مهانة «الأدباتى» إلى رفعة زعماء الإصلاح.

لقد كان هذا الوعى ركنًا أساسيًا فى إيمان البارودى بضرورة النهضة، وعنصراً تكوينيًا من إيمانه المصاحب بقدراته الذاتية على الإسهام فيها. وإذا كان البارودى - رجل الدولة - حاول الإسهام فى تحقيق النهضة زعيماً من زعماء الثورة على الظلم والتخلف، وداعية من دعاة الشورى والحياة النيابية، ووزيراً ورئيساً للوزراء فى حكومة تحاول مقاومة شرور الحكم المطلق للخديوى وإصلاحه، فإن البارودى الشاعر كان يعمل بما لا يناقض حلم رجل الدولة، وما يبقى بعد ذهاب هذه الدولة ورجالها على السواء، فصاغ من القصائد ماعدّه وسيلة من الوسائل التى تنتقل بالإنسان من الشر إلى الخير، وبالمجتمع من التخلف إلى التقدم، وبالدولة من الديكتاتورية المطلقة للمستبد غير العادل إلى الحياة النيابية التى لا تنفر من «المستبد العادل»، ما ظل يؤمن بالشورى التى وصفها البارودى بقوله:

هى عصمة الدين التى أوحى بها   رب العباد إلى النبى محمد

فمن استعان بها تأيّد ملكه ... ومن استهان بأمرها لم يرشد

أمران ما اجتمعا لقائد أمة ... إلا جنى بهما ثمار السؤدد

جمع يكون الأمر فيما بينهم ... شورى، وجند للعدو بمرصد

هيهات يحيا الملك دون مشورة ... ويعز ركن المجد ما لم يعمد

فالسيف لا يمضي بدون روية ... والرأى لا يمضى بغير مهند

فاعكف على الشورى تجد فى طيها ... من بيّنات الحكم ما لم يوجد

لا غرو أن أبصرت فى صفحاتها ... صور الحوادث فهى مرآة الغد

ومن المهم أن نلتفت لما تنطوى عليه الأبيات السابقة من دلالة على «القائد العسكرى» (البارودى) الذى يؤمن بالشورى، والذى يسعى إلى أن يعقل سطوة السيف بحكمة الرويَّة، ويسند «الرأى» بما يدعمه من القوة. وإذ تومئ تلك الدلالة إلى الوضع المزدوج للبارودى، وتصله بقوة «السلطان» صلته بفكر الناصح «الحكيم» الذى يغل سطوة السيف ويوجهه، فإنها تؤكد العلاقة بين الوجهين المتقابلين لهذا الوضع فى صيغة الشاعر «رب السيف والقلم»، ذلك الذى يؤسس لدوره – من حيث هو شاعر – وضعًا جديداً، يرتبط بمرآة الغد التى يتطلع فيها إلى المستقبل، ولكن من الزاوية التى تفضى إلى ما يسهم فى تطوير الحياة، وتحقيق رؤية الشاعر لهذا المستقبل.

وتتشكل هذه الرؤية – بدورها – في علاقات لا تفصل «سياسة الشعر» عند الشاعر عن «سياسة الرعية» عند الحاكم، فالنموذج الشعرى الذى كان البارودى يسعى إلى تجسيده هو نموذج «الشاعر الحكيم» الذى دار حوله البحث السابق. وهو النموذج الذى يشيع حضوره مبدأ الخير بين أبناء الأمة بإصلاح ما في داخلهم وتغييره. ولسنا في حاجة إلى تأمل طويل لنكتشف أننا يمكن أن نرى في هذا النموذج الوجه الآخر لنموذج «المستبد العادل» الذى كان يتطلع إليه البارودى وأقرانه من روّاد النهضة، يقصدون إلى الحاكم الفرد الذى يشيع حضوره مبدأ الحق، ويعمل على صلاح الرعية بما يشيعه من عدل، ويستجيب إليه من «الشورى» التي تجمع بين معاصرة الحياة النيابية وأصالة التراث الذى يصل – بدوره – بين الموروث الديني (حيث المعنى المتجاوب للآيتين ﴿وشاورهم في الأمر﴾ [آل عمران/١٥٩] و﴿أمرهم شورى بينهم﴾ [الشورى/٣٨]) والموروث الشعرى الذى يسترجع منه البارودى أمثال بيت بشار:

ولا تجعل الشورى عليك غضاضة ... مكان الخوافي قوة للقوادم

تُرىٰ هل كان البارودى يحلم – في هذه الرؤية – أن يتّحد في شخصه النموذجان: نموذج الشاعر الحكيم والمستبد العادل؟ إن

نصوصه الشعرية تومئ إلى حضور هذا الحلم الذى ينسرب فى رؤيته للعالم وتنطقه أبيات من مثل:

– وإنى امرؤ لولا العوائق أذعنت لسلطانه البدو المغيرة والحضر
من النفر الغرّ الذين سيوفهم لها فى حواشى كل داجية فجر
– وقلدوا أمركم شهما أخا ثقة يكون ردءا لكم فى الحادث الجلل
ماضى البصيرة، غلاب، إذا اشتبهت مسالك الرأى صاد الباز بالحجل
يجلو البديهة باللفظ الوجيز إذا عز الخطاب وطاشت أسهم الجدل

ولكن سواء كان هذا الحلم جانبا من رؤية البارودى، أو لم يكن، فإن العلاقة بين النموذجين لا تنفصل فى وعيه الشعرى الذى تنطقه نصوصه، فلا غنى لحكمة الشعر عن قوة الحاكم التى تصون التجسد المادى لرؤياه، ولا غنى للحاكم عن الشعر فى سياسة الرعية وعمران العالم، خصوصا حين يغدو الشعر «الحكمة البليغة» التى تضيئ عقل الحاكم بأهمية العدل وحياة الرعية بقيمة الخير. وإذا كان نموذج الحاكم العادل (أو المستبد العادل) يعمر الحياة المادية فإن نموذج الشاعر الحكيم يعمر الحياة الروحية. والدعوة إلى تحقق كليهما – مجتمعين فى شخص واحد أو منفصلين – تأكيد لدعوة تغيير العالم الذى واجه البارودى شروره، وسعى إلى تغييره فعلا وقولا.

وكما حدث فى الفكر، عندما حمل جمال الدين الأفغانى (١٨٣٩-١٨٩٧) الذى تأثر به البارودى مع تلميذه محمد عبده (١٨٤٩-١٩٠٥) راية الاستنارة، وأكدا ضرورة التحول عن الأنساق الفكرية القائمة إلى أنساق مغايرة، ترتبط بمطامح رحبة لنهضة متميزة، يشترك الاثنان فى التبشير بها والعمل على تحقيقها، حدث فى الشعر، عندما حمل البارودى راية النهضة الإبداعية، وأكّد ضرورة التحول عن الأنساق الشعرية القائمة إلى أنساق مغايرة، فنبذ المكانة الهامشية لشاعر المنادمة والتسلية فى عصور الانحدار، واستبدل بها المكانة السامية لشاعر النهضة. وكان فعله بمثابة الوجه الإبداعى الذى يوازى الوجه الفكرى، فى صياغة المطامح الرحبة التى أسهم فيها مع أقرانه فى مجالات النهضة المتعددة.

وإذا كان كل من جمال الدين الأفغانى وتلميذه محمد عبده قد بدأ من ضرورة إعادة فتح أبواب الاجتهاد وإعمال العقل، ومن ثم نبذ التقليد لإعادة الوصل بين الحكمة والشريعة من ناحية، ومتابعة متغيرات النهضة ومشكلاتها من ناحية ثانية، فإن البارودى بدأ من إعادة فتح أبواب الإبداع، ونبذ التقليد الذى ينفى الاستقلال عن فاعله، وذلك لإعادة الوصل بين الشعر ومشكلات الحياة الجديدة من ناحية، وتأكيد مطامح النهضة وأحلامها من ناحية ثانية. وبقدر ما كان الأفغانى وتلميذه يستبدلان بقيود الإظلام حرية الاستنارة،

ويرجعان إلى العقل مكانته التى أضاعها النقل، وللحكمة دورها الذى قوضه التقليد، كان البارودى يستبدل تراتبا بآخر على نحو موازٍ، فأكد ما ناقض النقل والتقليد، ودعا إلى ما يعيد للعقل مكانته، وللإنسان ملكاته التى لا تزدهر بشئ سوى العقل:

إن لم يكن للفتى عقل يعيش به فإنما هو معدود من الهمل

وكما أصبح العقل حجة الله على خلقه، وأداتهم الأساسية فى تعرف الحسن والقبيح فى طريقهم إلى تحقيق النهضة، على نحو ما نجد فى كتابات الأفغانى ومحمد عبده، أصبح العقل مفتاح الإبداع الجديد عند البارودى بكل أنواعه، وبداية ازدهار دوحة الشعر التى:

إذا نورت أفنانها غب ديمة من الفكر جاءت بالبديع المفوّف

وقد فرض هذا الوضع على البارودى القيام بعملية تأويلية للتراث من منظور مشابه للمنظور الذى نظر منه الأفغانى ومحمد عبده، فانحاز لتراث شعرى دون غيره، على أساس من تصوره لدور الشعر فى النهضة التى غدا من رجالها، وأكّد ما انحاز إليه بواسطة مختاراته الشهيرة، وأعاد إنتاج دلالة هذا التراث بالاختيار نفسه (واختيار الرجل قطعة من عقله) وإحياء تقاليد ما انحاز إليه والتواصل معه إبداعيا فى آن. وكان ذلك يعنى - جذريا -

استعادة النموذج الأصلى للشاعر العربى فى التراث المختار، كما سبق أن أوضحت فى *البحث السابق*. أقصد إلى نموذج «الشاعر الحكيم» الذى انطوت عليه قصائد زهير وأبى تمام وابن الرومى والمتنبى والمعرى وغيرهم، والإلحاح على ابتعاث هذا النموذج، وابتعاث كل ما يتصل به من قريب أو بعيد، حتى فى أشعار غير الفحول الكبار على امتداد عصور التاريخ الشعرى العربى. وكان الهدف فى ذلك إبراز النموذج الجديد المستعاد من الماضى، سواء فى علاقته بالقصيدة أو علاقة القصيدة بالعالم، وذلك من المنظور الذى يبرز دور الشعر فى الارتقاء بالإنسان. وكان ذلك فى اتجاه غير بعيد عن الدلالة التى يتضمنها بيتا ابن الرومى:

أرى الشعر يحيى المجد والبأس والندى   تبقيه أرواح له عطرات

وما المجد لولا الشعر إلا معاهد   وما الناس إلا أعظم نخرات

وليس هناك فارق جذرى بين أن يقول أبو تمام:

أنضيت فى هذا الأنام تجاربى   وبلوتهم بمفحصات مذاهبى

وأن يقول البارودى:

حلبت أشطر هذا الدهر تجربة   وذقت ما فيه من صاب ومن عسل

أو:

– هذه حكمة كهل خابر   فاقتنصها فهى نعم المقتنص

فنموذج الشاعر الذى يجسّده البيت الأول هو نفسه الذى يتواصل فى بيتى البارودى، ويستعيد حضور دلالته فيهما، بواسطة شاعر يدرك أن الشعر يبدأ من «الفكر»، ويحقق غايته بواسطة ما ينقله إلى الآخرين من «حكمة». هذه الحكمة هى خلاصة تجربة شاعر ماضى البصيرة، يحمى الحقيقة شدَّه، لا تشتبه عليه مسالك الرأى ، حلب أشطر دهره، وقاوم الشر فى زمنه، فأخذ ينقل إلى بنى وطنه ما أفادته التجربة، قائلا لهم:

هذى نصيحة من لا يبتغى بدلا   بكم، وهل بعد قوم المرء من بَدل؟

– ٢ –

هذه النصيحة كانت من اللوازم الأساسية للمهمة الأصلية للشاعر فى التراث الذى اختاره البارودى، المهمة التى أدرك أن عليه تأكيدها فى سعيه إلى تحقيق النهضة، بعد أن آمن وأقرانه من زعماء الإصلاح أن إصلاح النفس هو بداية إصلاح العالم، وأنه لا نهضة دون وازع أخلاقى، ولا انتقال بالإنسان من مستوى النقص إلى الكمال إلا بإعمار داخله بالحكمة التى هى غذاء الأرواح وطب النفوس وهدى الجماعات. وعلاقة الشعر بالحكمة علاقة النسغ بالنبات، فهى أصل نشأته، وهو نبع تدفقها الأول. وأثرهما فى النفوس واضح فى ذهن البارودى، يعاود الإشارة إليه نثراً ونظماً، فيفتتح ديوانه بقوله:

ولو لم يكن من حسنات الشعر الحكيم إلا تهذيب النفوس وتدريب الأفهام، وتنبيه الخواطر إلى مكارم الأخلاق، لكان قد بلغ الغاية التى ليس وراءها لذى رغبة مسرح، وارتبأ الصهوة التى ليس دونها لذى همة مطمح.

ويؤكد معنى ما قاله نثراً فى أبيات متعددة، منها بيته الذى يقول:

إن فى الحكمة البليغة للرو ... ح غذاء كالطب للأجساد

وللشعراء فى هذه «الحكمة البليغة» تقاليد قديمة متواصلة، تعود إلى أولئك الذين يؤكد البارودى صلته بهم بقوله:

كم غادر الشعراء من متردم ... ولرب تال بذّ شأو مقدّم

فى كل عصر عبقرى، لا ينى ... يفرى الفرى بكل قول محكم

هذا التأكيد ينطق التواصل فى التقاليد، لكنه يميز اللاحق عن السابق، ويبرز وعى قائله بالدور الذى ينهض به فى عصره، فهو «العبقرى» الذى يرث التقاليد ليعيد صياغتها بما «يفرى» القصيدة التى تعبّر عن مطامح عصر جديد للنهضة، عصر يستعيد به الحاضر المتخلف ميراث الماضى المتقدم، ويستعين به فى تطلعه صوب المستقبل. ولم يكن فى ذلك ما ينغلق على معنى النسخ أو النقل أو التقليد، فى الدلالة التى تناقض العقل وتنفى الاجتهاد، فقد

أدرك البارودى منذ البداية أنه حلقة من سلسلة يكمل فيها اللاحق السابق بالتواصل معه والإضافة إليه. وكان إدراكه للعلاقة التى تربطه بأسلافه إدراكا ينطوى على معنى «المنافسة» الذى حدَّدَ أفق المتابعة. ولذلك كان البارودى يلح على «المعارضة» التى تضم المخالفة إلى المشابهة، والمناقضة إلى الموافقة، والفصل إلى الوصل.

ومن المؤكد أن «معارضات» البارودى تحتاج إلى دراسة تفصيلية من هذا المنظور الأخير، فقد شغل الكثير من الدراسات السابقة بإبراز منطق المشابهة على حساب المخالفة، والتواصل على حساب الإضافة، ذلك على الرغم من أن «المعارضة» لا تكتمل دلالتها إلا إذا انطوت على المفارقة التى تمايز الخلف عن السلف، وإلا كان «المعارِض» – بكسر الراء – صورة طبق الأصل من المعارَض – بفتح الراء. ولم يكن البارودى كذلك بالمعنى الحرفى لأنه كان حريصا على منافسة القدماء، حتى لو كان يجرى فى مضمارهم. ولذلك كانت علاقته بهم تنطوى على معنى المنافسة الذى كان يبرز فعله بالقياس إلى فعل من كان يقوم بمعارضته. ولذلك كانت قصيدته اللاحقة تشير إلى نفسها على مستوى علاقات الحضور، ولكن بالقياس إلى سابقتها التى ترتفع من الغياب إلى الحضور.

صحيح أن البارودى لا يمارس شعائر قتل الأب التراثى التى أشار إليها أبو تمام بقوله:

فنفسك قط أصلحها ودعنى من قديم أب

ولكنه كان يستهل الخطوة الأولى فى تقويض سطوة هذا الأب وسلطته القاهرة بإعلان التفوق عليه، والمجاوزة لأفعاله. وفى سياق هذا الاستهلال يتحرر دافع التجديد، وتنبثق بداية واعدة لعلاقة مغايرة بالأب التراثى. وتلك علاقة لا تكف قصائد البارودى عن الإشارة إليها ضمنا أو صراحة. ولا تتوقف أبياته عن الإيماء إليها أو النص الصريح عليها، فى عبارات جازمة، حماسية، فرحة بوعدها الجديد، من مثل:

– أسهرت جفنى لكم فى نظم قافية ما إن لها فى قديم الشعر من مثل

– نشأتْ بطبعى للقريض بدائع ليست بنحلة شاعر متقدم

فإن يك عصر القول ولى، فإننى بفضلى– وإن كنت الأخير– مقدّم

– فيا ربما أخلى من السبق أول وبذّ الجياد السابقات أخير

لكن هذه العلاقة – من ناحية ثانية – جعلت شعر البارودى أشبه بالوتر المشدود بين قطبين متعارضين يتجاذبانه، الأول هو الذاكرة التى تستوعب التراث المختار وتزدحم به، وتتمثله حضورا أبويا دائما فى كل حين، والثانى هو العين التى ترى عصرها،

ويشدها مشهده الخاص، وتجذبها جدة ما فيه من إبداع، فتسعى إلى نفي حضور نقيضها الأبوى. وللذاكرة حضور قاهر من هذه الناحية، بطبعها الذى قد يفسره شطر بيت البارودى الذى يقول:

... ... إن التــذكـر للنفـوس غــرام

وللعين ما يفتنها من طرائف المبتدعات العصرية وموضوعات العصر ومدركاته ومشكلاته التى لا سبيل إلى مقاومتها. وإذا كانت الذاكرة تؤكد الوصل بالماضى، وتبتعث مدركاته، فارضة حضوره بأكثر من طريقة، فإن العين اللاقطة تقاوم دور الذاكرة، محاولة تأكيد خصوصية إدراكها لموضوعاتها المغايرة، وذلك فى حال من المجاذبة التى يمكن أن نصف معها شعر البارودى بأنه شعر موزع بين الذاكرة والباصرة.

ولقد وصف البارودى إحدى قصائده فى شبابه (وكان فى الرابعة والعشرين من عمره) بأنها «حبيرة» ليؤكد جدتها، والحبيرة هى الجديد من الثياب، ووصف القصيدة نفسها بأنها:

حــضـرية الأنسـاب إلا أنهــا بدويـة فى الطبـع والتـركـيب

وكان يعنى بذلك ما تنطوى عليه هذه القصيدة من خاصية مزدوجة، تربطها بعصرها الحضرى وتراثها البدوى. هذه الخاصية سمة متكررة فى قصيدة البارودى بوجه عام، فهى قصيدة لا تكف عن

الانفتاح على الذاكرة والإشارة إلى تراثها، ولا تخجل من هذه الإشارة التى تتعمدها تعمدا، ما ظلت حريصة على نسبها ومنافسة سابقاتها. وهى تنتمى إلى عصرها، فى الوقت نفسه الذى تحاول أن تعكسه كما تعكس المرآة ما يقع على صفحتها من الأشياء التى تواجهها، وتنقش صورته كما ينقش الرسام فى لوحته، وتصوره كما تصور آلة التصوير الموضوع الذى تلتقطه عدستها من هذه الزاوية أو تلك. ولذلك وصف البارودى العلاقة بين قصيدته التى اقتبستُ منها البيت السابق وموضوعها على أنها علاقة تصوير، أعنى علاقة تسلط معها القصيدة عدساتها على موضوعها لأنها حضرية بالنسبة إليه، فتصور صفاته التى تستجليها:

كزجاجة التصوير شفّت، فاجتلت	مـن وصفـه ما كان غير قريـب

بعبارة أخرى، إن تأثير الذاكرة يفضى إلى «كل ملساء المتون غريبة» من القصائد التى تصافحنا بأوصاف «شمراخ أرعن باذخ»، أو «ضرغام خيس مدهس»، أو «أرقش مرس»، كما يفضى إلى ذكر «بنى سعد» و«الرباب» و«نجد» و«وادى الفضاء». وتستعيد الذاكرة كذلك المبدأ الذى يدفع إلى صياغة مثل هذه الأبيات الشهيرة التى كان يحفظها طلاب المدارس الثانوية:

أنا مصدر الكلـم الـنوادى	بـين الحواضـر والـبوادى
أنـا فـارس، أنـا شـاعـر	فـى كل ملحمـة ونـادى

فـإذا ركبـــت فإنـــــــنى زيــد الفوارس فى الجـــــلاد
وإذا نطقـــت فإنـــــــنى قس بن سـاعدة الإيـــــادى

وفى هذا الجـانب يؤدى الوزن دوره فى تداعى التـراكـيب المجانسة لصيغه، على نحو ما سوف أقوم بتوضيحه تفصيلا فى بحث لاحق، كمـا تؤدى تداعيـات الوزن إلى أن تفيض المجـازات والمسكوكات والقوالب المحفوظة التى تجعل من الصورة الشعرية سبيكة مؤلفة من أخلاط سابقة التجهيز، منظومة فى أنساق علائقية لا تغادر الأنساق القديمة فى أصولها الصياغية.

أمـا تـأثيـر العـين فيـرتبط بالمنظور الذى ينطوى على فـتنة خاصة تجذب البارودى إليه، فيتوقف عند عناصره البصرية، متيحا أوسع مجال للإدراك الحسى فى التصوير، وذلك على نحو ما فعل فى نونيته التى كتبها أثناء حرب أقريطش (١٨٦٥م) والتى مطلعها:

أخـذ الكرى بمعـاقـد الأجـفـان وهفـا السـرى بأعنة الفـرسـان

حيث التعويل على المدركات الحسية والمجازية فى الصياغة التى ترد فاعل الرؤية على مفعولها، وتضعهما فى صدارة العلاقات الدلالية، خصوصا من الزواية التى تؤكد حضور أداة الإبصار (معاقد الأجفان والعين) إلى جانب مفعولها الذى يبسط صفاته البصرية على المشهد الذى تؤديه القصيدة.

ولا يقتصر حضور العين على الفتنة بلغة المشهد فى شعر

البارودى، فهناك فتنة أخرى يومئ إليها الحضور الحسى للعين، حيث ينجذب الحس إلى مخترعات المشهد المعاصر، تعبيرا عن خبرة العيان المباشر، وبحثا عن ما قد يمكن أن يتميز به الخلف عن السلف، فتستبدل القصيدة بالمجاز القديم مجازا جديدا، «ينطبع» به المُدْرَك - بفتح الراء - المحدث فى «لوح الفؤاد» الانطباع الذى تتولد به صورة من قبيل:

رمت بخيوط النور كهربة الفجر

أو صورة أخرى من مثل:

وحرّك أسلاك التراسل بيننا بِسَيَّال وُدٍّ لفظه لم يُحَرَّف

حيث يتولد المجاز من العيان المباشر، ويقترن بالطرافة التى تبده القارئ بما لم يعهده، فتشدّه إلى الاستطراف الذى يؤديه البيتان:

طبعته فى لوح الفؤاد مخيلتى بزجاجة العينين فهو مصوَّر

فسرت بجسمى كهرباءة حسنه فمن العروق به سلوك تخبر

هذا الاستطراف يعود بنا إلى لغة المشهد، ومن ثم إلى تأثير العين، فيفضى إلى دوال بصرية لافتة، تصل عمل الشاعر بعمل الرسام وآلة التصوير. ولذلك يفتتن البارودى بتشبيه فعل التصوير فى القصيدة بعمل آلة التصوير من مبتدعات عصره، وذلك بالقدر الذى يلح به على الصلة بين الشعر والرسم. والإلحاح على الصلة

التى تقرن القصيدة بفن «الرسم» أو «آلة التصوير» كالإلحاح على الصلة التى تجمع بين القصيدة و«المرآة» فى تأكيد أهمية البصر فى تشكيل القصيدة وتلقّيها عند البارودى، فلا تختلف دلالة الإلحاح على بصرية التصوير فى أبيات من مثل:

– شفّت زجاجة فكرى فارتسمت بها   علياك من منطقى فى لوح تصوير

– إذا صاغها بهزاد فكرى تصورت   لعينى فى زى من الحسن رائق

عن الإلحاح على بصرية المرآة فى أبيات أخرى، منها:

– نظرت إلى المراة فكشفت لى   قناعا لاح فيه قتير رأسى

– خطرت لها بمرآة قلبى   صورٌ لا تزول كالأحلام

إنه إلحاح مقترن بالدور الذى تلعبه العين الموازية للذاكرة، فى وصل قصيدة البارودى بمشهدها المعاصر، وذلك من الزاوية التى تؤكد «استطراف» مخترعات العصر، ومحاولة وصل القول بقائله، وذلك بتمييز القول بخصوصية صاحبه، على نحو غير بعيد عن دلالة البيت الذى يقول:

فانظر إلى قولى تجد نفسى مصورة   فى صفحتيه، فقولى خط تمثالى

هذه المجاذبة بين العين والذاكرة هى وجه من أوجه إنجاز البارودى وتميزه، فمن الصراع بين ما انطوت عليه الذاكرة من تراث لابد من التواصل معه، وما أومأت إليه العين من تجارب

جديدة لابد من خوضها، يتحرك الوعى الشعرى للبارودى وتتولد قصيدته. وأحسب أن هذه المجاذبة وذلك الصراع هما اللذان منحا هذه القصيدة خصوصيتها، وحفزا لها دور الريادة فى مجاوزة التراث بالانطلاق منه إلى ما يضيف إليه، بل إلى ما يمكن أن يكون بداية للتمرد عليه فى أجيال لاحقة. ولذلك لا ينبغى توصيف إنجاز البارودى الشعرى أو النظر إليه داخل تصورات جاهزة، موروثة بدورها، لا تلحظ الصراع الداخلى الذى ينطوى عليه هذا الإنجاز، وتكتفى بتلخيصه فى صفة واحدة، هى صفة «إحياء» أو «بعث» سلبى خالص لتقاليد قديمة لا يفارقها الشاعر، فذلك تلخيص شائه لوجه واحد من أوجه الموقف. ولا قيمة لمعنى «الإحياء» أو «البعث» دون إضافة فردية، تنطوى على هذه المجاذبة بين التقاليد والموهبة الفردية، أو بين تجارب الآخرين السابقين والتجربة الذاتية الخاصة.

المؤكد أن هذه المجاذبة كانت تثقلها سطوة من التقاليد وطغيان من ذاكرة جمعية، نرجسية الطابع، على نحو كان يعكّر الرؤية على العين اللاقطة لمدركات العيان المباشر، ولكن إرادة الاستقلال والتميز التى كانت تكمن وراء حركة العين ما كانت تتوقف عن المقاومة. حدث ذلك – على سبيل المثال – حين أدخل البارودى «القطار» أول مرة إلى دنيا القصائد. وكان قد استقله إلى

ضيعته بناحية «قرقيرة» فى الدقهلية، بعد أن استقال من وزارة الجهادية والبحرية ووزارة الأوقاف عام ١٨٨١م، حين كان الجو السياسى ملبّدا بغيوم التدخل الأجنبى فى مواجهة الثورة العرابية الوليدة، وكتب البارودى قصيدته التى مطلعها:

هجرت ظلوم وهجرها صلة الأسى   فمتى تجود على المتيم باللقى

وهو مطلع يكشف عن النسيب (التقليدى) الذى تبدأ به القصيدة، لتومئ به إلى الموقف إيماء دال «ظلوم» إلى «السلطان» (وهو الخديوى توفيق). وينتهى النسيب، ويبدأ وصف الرحلة، فيستبدل الشاعر - (الوزير) الذى تؤرقه مشكلات السياسة - بوصف الناقة وصف القطار، مستجيبا إلى ما تفرضه تجربته الخاصة من ناحية، ومفسحا السبيل إلى عيانه المباشر من ناحية ثانية، كما لو كان يعى وصية أبى نواس التى تقول:

وإذا وصفت الشئ متبعا   لم تخل من غلط ومن وهم

فيصف «القطار» وصف العيان. ولكن سرعان ما تسقط الذاكرة عباءتها على لغة العين، فتتحول «الآلة» الجديدة إلى صورة مسقطة من صور «الحصان»، فلا نرى من «القطار» سوى «سراة أدهم»:

يطوى المدى طى السجل، ويهتدى   فى كل مهمهة يضل بها القطا

يجرى على عجل، فلا يشكو الوجى   مدّ النهار، ولا يمل من السرى

لا الوخد منه، ولا الرسيم، ولا يرى   يمشى العرضنة، أو يسير الهيدبى

وعندئذ، تذهب بجدة القطار تشبيهات الحصان المنثالة من الذاكرة، ويغدو القطار نفسه مجرد بديل، لا يغير من علاقة العناصر فى بنية القصيدة القديمة التى وصفها ابن قتيبة فى مقدمة «الشعر والشعراء».،ويصيب التُّحَاتُ نضارة العين التى تختفى طزاجة مدركاتها تحت ركام ما يتساقط من الذاكرة. ولكن العين لا تستسلم تماما، فتفرّ من ركام الذاكرة بالتمسك بالمنظور اللافت، وتحدق فى مشهد النبات (المرئى من نوافذ القطار فى سيره) حيث «القطن بين ملوز ومنور»:

دبّت به روح الحياة، فلو وهت   عنه القيود من الجداول قد مشى

فأصوله الدكناء تسبح فى الثرى   وفروعه الخضراء تلعب فى الهوا

وللبيتين علاقة شبه خاصة بشعر البارودى ووعيه الشعرى على السواء، ففى هذا الشعر تدب روح الحياة مقاومة القيود التى توهى قوة اندفاع الحركة، وفى هذا الوعى تحتبس الأصول الدكناء فى ثرى الذاكرة، لكن تتلاعب الفروع الخضراء مع النسائم المنعشة لبدايات عصر جديد.

- ٣ -

إن وعى البارودى بأهمية الشعر فى الحياة بوجه عام، وأهمية شعره بوجه خاص، هو الذى جعله يلح على الحديث عن

«الشعر» فى ديوانه، ولا يتوقف الأمر هنا على المقدمة اللافتة للديوان بل يجاوزه إلى عديد غيره. ويلفت الديوان انتباهنا - فى هذا المجال - إلى القصائد التى خصصها للحديث عن أصدقائه أو تلامذته الكتّاب والشعراء، أمثال حسين المرصفى وعبد الله فكرى وشكيب أرسلان وحافظ إبراهيم وغيرهم، حيث يجد فى هذه القصائد مجالا لصياغة مفاهيمه الخاصة عن الفن الأدبى وتأثيره، والكشف عن الصورة المثلى لنموذج الشاعر الذى يبحث عنه لدى أقرانه من المعاصرين، وكذلك يلفتنا الديوان إلى قصائده ومقطعاته التى نظمها حول فن الشعر دون غيره، وبعضها أقرب إلى التعريف بنفسه شاعرا، مثل المقطع الشهير: «أنا مصدر الكلم النوادى» وبعضها الثانى فخر بشعره، على نحو ما نجد فى قصيدته التى مطلعها:

ترنمّ بأشعارى ودع كل منطق   فما بعد قولى من بلاغ لمفلق

ويعضها الثالث أقرب إلى وصف أسلوبه فى النظم، من حيث علاقته بالقدماء، مثل قوله:

مضى حسن فى حلبة الشعر سابقا   وأدرك، لم يُسبق، ولم يأل مسلم

وباراهما الطائىُّ، فاعترفت له   شهود المعانى بالتى هى أحكم

وأبدع فى القول الوليد فشعره   على ما تراه العين وشى منمنم

وأدرك فـي الأمثال أحمـد غايةً تبـذ الخطـى، ما بعدهـا متقـدم

وسـرت عـلى أمثالهـم، ولربمـا سبقت إلى أشيـاء، واللـه أعلـم

ويعضها الرابع أقرب إلى التعليمات الشعرية التى يوجهها البارودى «وصايا» للشعراء من حوله أو من بعده. وبعضها الأخير يشبه أن يكون «بيانا» شعريا، يصوغ المبادئ الأساسية للنظم وأهميته التى لا تفارق وعى البارودى.

وإذا أضفنا إلى ذلك إشارات البارودى المتكررة إلى شعره داخل قصائده، مما يدخل فى باب «الشعر الشارح» (قياسا على مصطلح «اللغة الشارحة») والأوصاف التى يصف بها شعره، من حيث تأثيره فى الآخرين، وعلاقته بالسابقين عليه وتميزه عنهم، والهدف من صياغته، والكيفية التى ينبنى بها، أو العناء الذى بذله فى كتابته – أقول: إذا أضفنا ذلك كله إلى ما سبق وجدنا أننا إزاء شاعر حريص على أن يتأمل أداته التى يصوّر بها الواقع، وينظّر لها شعريا، أو يقوم بتأصيلها نقديا فى الوقت الذى يسعى فيه إلى «نقش» صور هذا الواقع فى مرايا قصائده.

وإذا كانت دلالة الوفرة والتكرار فى هذا المجال تقترن بالاهتمام بالوسيلة التى تستمد قيمتها من الغاية التى تهدف إلى تحقيقها، فإن الدلالة نفسها تومئ إلى وعى شعرى متميز، يحرص

على أن يميز إنتاجه عن إنتاج سابقيه من جانب، ويكشف عن ولعه بهذه الوسيلة فى ذاتها من جانب ثان.

فى الجانب الأول، يمكن أن نعيد النظر فى «معارضات» البارودى بوجه عام، وما تنطوى عليه من أبيات مثل:

فلو كنت فى عصر الكلام الذى انقضى لباء بفضلى جرول وجرير

ولو كنت أدركت النواسيّ لم يقل «أجارة بيتينا أبوك غيور»

وما ضرنى أنى تأخرت عنهم وفضلى بين العالمين شهير

حيث نرى فيها اهتماما بالقول فى ذاته، أعنى «مقاليد الكلام» التى لا تتكشف قيمتها فى وعى صاحبها إلا بمقارنتها بغيرها، فى سياق لا تتعرف معه الأنا الناظمة هوية نظمها، أو تعرّف به، إلا من خلال المقارنة بذلك الآخر (الأب) الذى تريد «الأنا» أن تبدأ معه وتتفوق عليه. ولذلك تركز هذه الأنا انتباه من يتلقى القصيدة إلى ما تحققه هوية النظم من تميز، وتضع القصيدة فى علاقة تشابه مجازية بهذا الجواد الذى يعاكس سطوة الزمن، فينتقل بفعله من صفة «اللاحق» إلى صفة «السابق»، على نحو ما يومئ هذان البيتان:

كلم أثرت بها جواد براعة لا يقتفى فى الحضر والتقريب

ترك "الوليد" ملثما بغباره ومضى فكفكف من عنان "حبيب" *

* الوليد هو البحترى، وحبيب هو أبو تمام.

والجانب الثانى متصل بالأول من الزاوية التى تعطف الفاعل على فعله، حيث الاهتمام بالفعل فى ذاته لا يقل عن الاهتمام بتأثيره فى المحيط الخارجى، فنحن إزاء شاعر يدرك أنه لا سبيل له إلى استمالة الآخرين إلا بالمراجعة المستمرة لأداة هذه الاستمالة، ولا مجال له فى التفوق على سابقيه إلا بمعاودة النظر فى الوسيلة التى تحقق له الاتصال بهم والانفصال عنهم. هل نقول إن ما يحدث فى هذا الجانب أشبه بما يحدث عندما تستدعى «زجاجة التصوير» الاهتمام بها فى ذاتها؟ إن الأمر على هذا النحو بالفعل فى حالة البارودى، فالتركيز على «زجاجة التصوير» بحث عن كل ما يؤكد كفاءة أدائها، وما يفضى بعدساتها إلى المزيد من الدقة والكمال. إن الاهتمام بها وجه آخر من الاهتمام بغايتها، فهى نظير الفرشاة التى ترسم هذه المناظر المتقنة التى أشار إليها البارودى فى قوله:

مناظر لو رأى «بهزاد»* صورتها ... لاعتاده من تمادى الحيرة البلـه

ولقد تحدث القدماء من أسلاف البارودى عن الشعر، وجعلوا القصيدة تتحدث عن القصيدة، على نحو ما نجد عند أبى نواس وأبى تمام وابن الرومى والمتنبى وغيرهم. ولكن كان ذلك فى سياق لا تختلف دوافعه عن دوافع البارودى جذريا، فقد كان هؤلاء الكبار حريصين على تأكيد تميزهم عن السابقين عليهم من ناحية، وعلى المراجعة الدائمة لاكتمال أدواتهم فى هذا التميز من ناحية ثانية.

---

* الأستاذ بهزاد أشهر رسامى الفرس وأمهر خطاطيهم . عمل فى مدرسة بخارى، وتوفى نحو سنة ١٥٣٧م.

ومن الواضح أن كل سعى شعرى وراء التميز أو المغايرة لا يتحقق إلا بوعى ذاتى بغايته وأداته فى آن، ولا يتحقق هذا الوعى الذاتى - حتى فى تقاليد الاتصال - إلا بأن ينعكس هذا الوعى على نفسه، ويغدو فاعلا للتأمل ومفعولا له، فاعلا للمراجعة ومفعولا لها.

من هذا المنظور كان البارودى يسير فى تقاليد المغايرة التى استهلها هؤلاء السابقون عليه، أولئك الذى أرادوا أن يتميزوا فى اتصالهم بالسابقين عليهم، فمضى جاهدا فى إنجاز قصيدة يمكن أن يصفها بأنها:

مخدرة تمحو بأذيال حسنها　　　أساطير من قبلى وتعجز من بعدى

هذا الحال هو الذى دفع البارودى إلى المعاودة والتنقيح، فالمعاودة والتنقيح احتفاء بالفن المكتوب، ورغبة فى الوصول به إلى أقصى درجة من الإتقان. وقد عبّر البارودى نفسه عن هذه الرغبة تعبيرا مجازيا، من خلال الحكم والأمثال التى نثرها فى ديوانه، عندما أكد أن «الرمح ليس يروق غير مقوّم» ، وأن «السهم منسوب إلى الرامى»، و«السيف يعرف الأثر»، و«السهم منسوب لكل مصيب». وتلك حكم تنقل خلاصة تجربة صاحبها، وتدل على اهتمامه بعمله، كما أنها أمثال تنطوى على معنى التجويد والتثقيف وتحضّ عليهما.

لقد كان البارودى من الشعراء الذين تعلموا مغزى ما قاله الحطيئة قديما عن أن «الشعر صعب وطويل سلّمه»، فإنتاجه الشعرى الذى خلفه يفسح له موضعا لائقا فى تقاليد مدرسة «عبيد الشعر» وأصحاب «الصنعة» لا الطبع. صحيح أنه يصف نفسه بقوله:

أقول بطبع لست أحتاج بعده إلى المنهل المطروق والمنهج الوعر

إذا جاش طبعى فاض بالدر منطقى ولا عجب، فالدر ينشأ فى البحر

ولكن المقصود من «الطبع» فى هذا السياق ليس الارتجال أو التدفق التلقائى بالقصيدة، كأن يقول الشاعر على البديهة دون إعداد أو مراجعة، كما لو كان الشعر تدفقا تلقائيا لنبع فطرى لا معاناة فى تدفقه. إن معنى الطبع فى سياقات البارودى الشعرية يفارق معنى «التدفق التلقائى» ويقترن بالملكة التى تكتمل للشاعر من مطالعة القدماء، فالطبع مرادف للتعلم واستكمال آلات الصنعة فى هذا السياق، وذلك بمعنى لا يبعد كثيراً عن ما قصد إليه حازم القرطاجنى عندما وصف الطبع بأنه: «استكمال للنفس فى فهم أسرار الكلام، والبصيرة بالمذاهب والأغراض التى من شأن الكلام الشعرى أن ينحى به نحوها، فإذا أحاطت [النفس] بذلك علما قويت على صوغ الكلام بحسبه عملا».

لقد كان الشعر عملا من أعمال «الصنعة» عند البارودى، كأنه «الرمح» الذى لا يروق غير مقوّم، و«السيف» الذى لا يغدو ماضى الغرارين إلا بعد الصيقل والمبرد، و«السهم» الذى لا يدرك طريدته إلا بعد الاعتناء بترييشه وتفويقه. والأوصاف الملازمة للصنعة المادية المتقنة ملازمة لأوصاف الصنعة الشعرية عند البارودى، فالقصيدة عمل شاق لا يرد فيض الخاطر، بل ينحتها الصانع من صخر صنعته، ولا يثق بكل ما يلقى إليه طبعه، ويراجع كل ما أدّته إليه قريحته، ولا يكف عن تقويم القصيدة بل يسهد جفنه فيها إلى أن تكتمل أمامه «حولية»، فيغدو شعره معروفا بقوة متنه:

لم تبن قافية فيه على خلل ... كلا، ولم تختلف فى رصفها الجمل

فلا سناد، ولا حشو، ولا قلق ... ولا سقوط، ولا سهو، ولا علل

وكما نظر البارودى إلى الشعر بوصفه «صنعة» لابد من بذل الجهد فيها، حرص على إخفاء الجهد المبذول فى هذه الصنعة، فالصنعة هى إخفاء الصنعة، فيما يؤكد دلالة سعيه وراء ما يناقض «المنهل المطروق والمنهج الوعر». ولكن رغم هذا الحرص على إخفاء أثر الصنعة، ففى الديوان ما يؤكد المعاودة التى ينطوى عليها، ويوجه خاص القصائد التى وصلت إلينا فى أكثر من صورة، من مثل القصيدة التى كتبها قبل نفيه ومطلعها:

تلاهيت إلا ما يجن ضمير وداريت إلا ما ينم زفير

ثم أعاد صياغتها منقّحا ومحككا إلى أن استوت الصورة الأخيرة التى ارتضى إثباتها فى الديوان ومطلعها:

أبى الشوق إلا أن يجن ضمير وكل مشوق بالحنين جدير

وهناك قصيدة:

ذهب الصبا وتولت الأيام فعلى الصبا وعلى الزمان سلام

التى تحولت بعد المعاودة والمراجعة إلى الصورة الأخيرة التى رضى لها البقاء فى الديوان، ومطلعها:

أسل الديار عن الحبيب وفى الحشا دار له مأهولة ومقام

وأخيرا قصيدته:

تصابيت بعد الحلم، واعتادنى شجوى وأصبحت قد بدلت نسكى باللهو

التى لها صورة مغايرة فى الديوان هى:

تصابيت بعد الحلم، واعتادنى زهوى وأبدلت مأثور النزاهة باللهو

- ٤ -

هذه المعاودة تضعنا فى وضع لافت من شعر البارودى، أو تضع هذا الشعر فى وضع متميز، لقد نقّح شعره مرات، وأتاحت له

فترة النفى الطويلة (سبعة عشر عاما وبعض عام) معاودة النظر فى هذا الشعر الذى لم يعد له من مجد الدنيا سواه، وذلك فى عزلة لم يبق له فيها من عزاء سوى الشعر. ويشبه البارودى فى ذلك أبا العلاء المعرى إلى حد ما، فقد كان رهين عزلة المنفى كأبى العلاء الذى ظل رهين عزلة سجونه الثلاثة التى تحدث عنها فى شعره. وكما أتاحت هذه السجون التوحد لأبى العلاء كى يُحَكِّكَ شعره، ويخرج لزومياته، فإن توحد البارودى أتاح له إعادة النظر فى شعره وتنقيحه، ودفعه إلى الاستزادة من المراجعة، بل المضى فى الطريق نفسه الذى سار فيه المعرى عندما آثَر النظم فى لزوم ما لا يلزم هكذا كتب البارودى قصائد من مثل:

إلام يهفو حلمك الطرب؟ أبعد خمسين فى الصبا إرب

وأشباهها كثرة فى شعر المنفى، التزم فى بعضها تكرار حرف بعينه قبل حرف الروى (الراء فى البيت السابق) أو أضاف إليه حرفا آخر (قبل حرف الردف اللازم بدوره) على نحو ما نجد فى ما كتبه عن الروح بعد مفارقة الجسد:

بلغت مداك من أرب فسيحى فأنت اليوم فى جو فسيح

وحتى بعد أن عاد البارودى من المنفى وَرُدّت إليه أملاكه وتناست سلطة الخديوى تمرده القديم وثورته على الحكم المطلق، لم

يعد للبارودى من دور أساسى، فقد أصبح شيخا لا يقبل منه غير الشعر، ولم يعد يحتفى به سوى الشعراء وأقرانهم من الكتّاب. وقد أكمل البارودى المراجعة النهائية لديوانه قبل وفاته بسنوات قليلة، وأملاه على من كان يقوم بالكتابة له، وهو أصل الطبعة التى بين أيدينا. وهى الطبعة التى حققها وضبطها على الجارم ومحمد شفيق معروف الذى أكملها منفردا بعد وفاة الجارم. وصدرت كاملة عن دار المعارف بالقاهرة سنة ١٩٧٢، معتمدة على التنقيح الأخير الذى اعتمده البارودى فى أواخر حياته.

وهكذا فنحن إزاء الصورة الشعرية النهائية التى ارتضاها الشاعر لنفسه بعد تجارب عديدة حذفها، وبعد تعديلات كثيرة أجراها، مؤكداً أن الدافع إلى ذلك هو الخوف من الزلل الذى حدّثنا عنه فى مقدمة ما أملاه بقوله:

«إن المرء وإن كثر إحسانه لم يسلم من الزلة لسانه، وقل من توغّل فى حرجات القريض فنجا قبل أن يغض بالجريض».

ولكن الأمر لا يقتصر على هذا الدافع وحده، فهناك العملية التأويلية التى أجراها البارودى على شعره بالحذف والإضافة والتعديل أثناء محاولات المراجعة والمعاودة. وقد ارتبطت هذه المحاولات – فى جانب منها – بتأكيد صورة بعينها. هى صورة

نموذج الشاعر الحكيم التى حرص الشاعر على إبراز ملامحها فى قصائده، الأمر الذى فرض الإضافة على ما لم يكن لافتا، والإطناب فيما كان موجزا، والشرح فيما كان يستلزم الإضاءة، وفى المقابل حذف أو تقليص أو تخفيف أو تعديل ما قد يتناقض والدلالات الأساسية لحضور هذا النموذج، من حيث ما أصبح يمثله فى وعى الشاعر الذى اتّحد به شيخا من ناحية، ووعى القراء الذين أصبح الشاعر يتوجه إليهم بالخطاب من ناحية ثانية. وكلتا الناحيتين تتجاوب مع الأخرى فى النبرة الاعتذارية التى تنسرب فى المقدمة التى يقدم بها البارودى شعره، والتى ترتفع ارتفاعا لافتا حين يتصل الأمر بشكوى الزمان على نحو ما أسلفت.

بعبارة أخرى: لقد أعاد البارودى النظر فى شعره بعد تجارب حافلة، ووقع اتهامات مؤلمة. وكانت الصيغة النهائية التى ارتضاها وأملاها هى الصيغة التى تتناسب وما أصبح يلح عليه من حكمة طوال سنوات المنفى، ومن جلال الحكيم لا يتردد فى مخاطبة المستمعين إليه بقوله:

فيا ابن أبى (والناس أبناء واحد) تقلّد وصاتى فهى لؤلؤة الفكر

فإنى امرؤ جربت دهرى، وزادنى به خبرة صبرى على الحلو والمر

بلغت مدى خمسين، وازددت سبعة جعلت بها أمشى على قدم الخضر

فكيف ترانى اليوم أخشى ضلالة وشيبى مصباح على نوره أسرى

ولقد أبرزت هذه العملية التأويلية التى أشير إليها نموذج الشاعر الحكيم، ووضعته فى الصدارة بالقياس إلى كل ما يغايره أو يناقضه من نماذج فى شعر البارودى، ومن ثم شحب حضور نموذج الشاعر اللاهى وغيره من النماذج التى تركت الفضاء فسيحا أمام نموذج الشاعر الحكيم. وتولى الحضور الغالب لهذا النموذج تطويع ما عداه وتلوينه فى المنظور الدلالى الذى لا يفارق مغزاه هذا البيت:

ولكننى طوّفت فى عالم الصبا وعدت ولم تعلق بفاضحة أزرى

وفى الوقت نفسه، أردفت هذه العملية صورة النموذج الغالب بصورة الشاعر «الصانع»، وأدنت بالصورتين إلى حال من الاتحاد، فصار الشاعر الصانع الوجه الآخر للشاعر الحكيم، والعكس صحيح بالقدر نفسه. وظهر انتظام عناصر القصيدة وإحكام أجزائها كما لو كان مجلى آخر، يحاكى به الشاعر الحكيم (بصنعته) النظام المحكم للكون الذى هو منه، والذى يدل عليه فى آن. ولا شئ يعلو فى هذه القصيدة على «النظام» الذى هو بديع صنع الكون وبديع صنع الشاعر الذى يضم «شتات الكون فى بعض أحرف» فيما يقول البارودى نفسه. ولا شئ ترجوه هذه القصيدة أكثر من التوازن بين عناصرها، فهى أشبه - فى

توازنها – بالإنسان الذى فطره خالقه على طبائع أربع:

فــإذا تغلّب واحــد منهــا على   أقــرانه أدّى إلى إقــلاقــه

وكما تنأى هذه القصيدة عن القلق فى عناصرها بأن تجعل العقل هاديا لها فى صنعتها الدالة عليه، تنجذب بعلاقاتها المجازية إلى الأفق البلاغى المتعقل من «التشبيه» الذى يبقى على السلام الدلالى بين طرفيه، ويظل كالحاجز المنطقى الذى يصون الأشياء المتمايزة من التداخل أو الاختلاط أو القلق فى مواضعها، فيبقى على تراتب الدوال فى القــصــيــدة إبقــاءه على تراتب المدلولات خارجها.

فى هذا السياق تنبئ دلالة الصنعة عن مدلول العقلانية الملازم لها. وإذا كان «كمال العقل» هو جماع الأدوات التى تتميز بها الأضداد فى الصنعة – فيما قال ابن طباطبا قديما – فإن تحقق كمال العقل فى قصيدة البارودى يعنى أن هذه القصيدة لا ترخى العنان للخيال الشعرى، أو تتركه مرسلا طليقا متحررا، بل تعقله بما يشدّه إلى قواعد الإصابة وأصول اللياقة العقلية، ومن ثم تصف هذه القصيدة نفسها بأنها «هدية فكر»، أو «صفحة الفكر»، أو «لؤلؤة الفكر»، أو «شعلة الفكر»، فهى «آثار العقول» التى تذكّرنا بالتيار الأوسع من التقاليد التى تنتمى إليها فى عالم الشعر الذى هو «صوب العقول» وليس «فيض العواطف».

فى هذا السياق، تعلو قيمة العقل الملازم للصنعة، وتعمل المخيلة بهديه، فالعقل مرتبط باتزان الحكمة الذى يحدّ من جموح المخيلة المرتبطة بالهوى. وإذا كانت الحكمة دليل الهداية، ونبراسها، فإن الشاعر الحق هو الذى يستضيئ بها، ويكشف بنورها كل محجوب عن غيره، فيمكن له أن يقول عن نفسه:

ولست بعلاّم الغيوب وإنما أرى بلحاظ الرأى ما هو واقع

و"لحاظ الرأى" تعنى حكمة العقل التى تعنى، بدورها، قدرة الشاعر على أن يرى أبعد من غيره بما يتصوّن به من عقل:

فالعقل كالمنظار يبصر ما نأى عنه قريبا دون لمس باليد

— ٥ —

كانت الحكمة أصل الشعر ومصدر قيمته عند البارودى، كما سبق أن أوضحت فى البحث السابق. ولذلك لم يفارقه الإيمان بدور الشاعر الحكيم فى اكتشاف مغزى الكون، والتقاط العبرة من حركة الإنسان بين قطبى الزمان والمكان، ولم يتخل عن الإيمان بدور الشاعر فى هداية الجماعة وقيادتها والتعبير عن مطامحها وأحلامها. ولم ير البارودى فى ذلك أمراً هامشيًا أو ثانويا، بل رأى فيه أصل وجوده الشعرى ومبرر قيمته، ومن ثم لم ينسرب إلى وعيه

ما رسخ عند غيره من النظر إلى الشعر بوصفه أداة للمجاملة الاجتماعية، أو بوصفه متجرا يطوف به المادح على طالبى الشراء، ليكون المدح على قدر العطيّة، بل نظر إلى الشعر بوصفه حكمة تتخلق بها المعرفة فى فكر الشاعر الحكيم، وتنتقل عبر كلماته إلى الآخرين، فتعرفهم بالحقيقة وتهديهم إلى الحق. صحيح أنه مدح كما مدح غيره من القدماء، وصحيح أن شعره لم يخل من بعض آثار مراعاة مقتضى الأحوال ومقامات المستمعين، على نحو ما سوف أكشف لاحقا، ولكن مديحه - فى مجمله - لا يشكّل إلا أقل شعره، ولم ينطوِ قط على هوان الشاعر الذى انحدرت به مواصفات النفاق الاجتماعى والسياسى أو لوازم العيش التى تلجئ الصدوق إلى المين. لقد طاول ممدوحيه القلائل (إسماعيل، وتوفيق، وعباس) فى قصائده القليلة، ولم ينظر إليهم بوصفهم أعلى مكانة منه، أو إلى شخصه - الذى كان حاضرا فى المدح بما لا يقل عن حضور الممدوح، إن لم يفقه - بوصفه أقل مكانة.

وينطوى ذلك على أحد الأصول التقليدية الأساسية التى تؤكد ضرورة التركيز على "النوع" الذى يغدو مثالا لغيره، وذلك من الزاوية التى لا تتردد فى التضحية بالتعين الفردى لموضوع القصيدة فى سبيل الوصول إلى المثال العام الذى يغدو نموذجا لغيره. ومن هنا لم تكن القصيدة البارودية تتحدث عن كائن بعينه،

هو هذا الرجل أو تلك المرأة فى تفردهما المتعين أو خصوصيتهما المائزة، بل عن الكائن "الأنموذج" الذى يستوعب كل صفات نوعه، ويصعد بها إلى مرتبة المثال الذى يختزل كل صفات التحسين (أو التقبيح) الفردية فى إهابه، ويحيلها إلى نموذج من عموم الحسن الذى يدفع الآخرين إلى الإقبال عليه، ومن ثم النفور من نقيضه، فالضد يظهر حسنه (أو قبحه) الضد.

وبقدر ما كان البارودى يفاخر بالأثر الذى يحدثه شعره بوجه عام، كان يتحدث عن الأثر الأخلاقى لهذا الشعر، ملحّا على ما يؤديه التخييل الشعرى من عمليات تحسين أو تقبيح، فالشعر يمكن أن يكون منارًا للسارى أو نكالاً للأحمق، وما يخلفه فى النفس قد يشبه العسل الماذى أو المرة المقيئة، فى الحالة الأولى يخلد الشعر المآثر، ويتحول إلى ديوان الفضل والنهى، ويؤكد قيم الحق والخير والجمال، ويعلو بالأنموذج الذى يجسد هذه القيم ويحسنها فى النفوس بما يغرى باتباعها، والعمل بمقتضاها بوصفها مثلا عليا فى الفعل والسلوك، وفى الحالة الثانية يجسد الشعر المثالب، ويعكس نماذجها فى مراياه بما يقبحها فى النفس والعقل، ونقرأ فى أبياته:

– فلا تحتقر فضل الكلام، فإنـــه   من القول ما يبنى المعالى ويهــدم

وما هو إلا جوهر الفضل والنهى   يسرّد فى سلك المقال، وينظـــم

- هو العسل الماذى طورا، وتارة يثور الشجا منه مكان المخنق

يغنّى به شاد، ويحدو ركابه به كل خاد بين بيداء سملق

فطورا تراه زهرة بين مجلس وطورا تراه لهذما بين فيلق

وما كلفى بالشعر إلا لأنه منار لسار، أو نكال لأحمق

هذا التخييل الشعرى الذى يفضى إلى التحسين (منار السارى) أو التقبيح (نكال الأحمق) لا يتخذ شكلاً واحداً فى علاقته بالقارئ. إن أوجهه تتعدد بتعدد الأغراض التى يتوجه إليها الشاعر من ناحية، وأحوال المستمعين من ناحية ثانية، إذ يتصف الشاعر الحكيم بأنه:

له بين مجرى القول آيات حكمة يدور على آدابها الجدّ والهزل

ولكن الهزل ضرب من الجد فى هذا المقام، لأنه مخاطبة المتلقين على قدر عقولهم أحيانا، والقول الذى تستجم به النفس حتى تقوى على الحق فى أحيان أخرى، ووسيلة تحسين تكتسب بها المعانى مذاقا براقا فى أحيان أخيرة. فلا يفارق «آيات الحكمة» فى كل الأحيان، ومهما تعددت صوره أو كيفيات استقباله، فإنه يظل دائرا ما بين قطبى التحسين والتقبيح، وفى إطار الوظيفة الأخلاقية التى لم يكف البارودى عن النهوض بمقتضياتها.

وأحسب أن الوعى الشعرى بهذه الوظيفة هو الذى قرن تأثير الشعر بصورة «النور» فى الحقول الدلالية للصورة الشعرية عند البارودى. والأمر لا يتوقف على «منار السارى» فى هذه الحقول، بل يتعداه إلى أمثال:

- ملكت مقاليد الكلام وحكمة   لها كوكب فخم الضياء منير

- وشعلة فكر لو بمثل ضيائها   أنار سراج الأفق ما كان ينطفى

فالعلاقة الدلالية بين الشعر وأمثال «المنار» و«الكوكب المنير» و«شعلة الفكر» تؤكد وجه الشبه العقلى الذى يرتبط بالوظيفة الأخلاقية، من الزاوية التى تعطف فعل التخييل على فعل التخيل، فتحقق التجاوب بين كيفية إبداع القصيدة عند الشاعر وكيفية تأثيرها فى المتلقى. أعنى أن "التخيل" الذى ينبثق، فى "سماوة الفكر" كأنه النور إبداعا، ينقلب إلى "تخييل" ينبثق كالنور فى وجدان القارئ ووعيه تلقيا، فيضيئ له ما لم يكن منكشفا، ويهديه إلى الاتجاه الذى يليق به، وقد عبّر البارودى عن ذلك بلغته الخاصة فى مقدمة ديوانه حين تحدّث عن الشعر من حيث إبداعه وتلقيه فى آن، فالشعر عنده:

«لمعة خيالية يتألق وميضها فى سماوة الفكر، فتنبعث أشعتها إلى صحيفة القلب، فيفيض بلألائها

نورا يتصل خيطه بأسلة اللسان، فينفث بألوان من الحكمة ينبلج بها الحالك ويهتدى بدليلها السالك».

وإذا كانت هذه العملية تبدأ مع لمعة الإبداع التى تنبثق فى سماوة الفكر نورا حيث يبدأ التخيل، فإنها تنتهى مع إضافة المغزى الأخلاقى الذى يشيع نوره فى سماوة التلقى، حيث يتحقق التخييل ويكتمل أداء الوظيفة الأخلاقية.

لكن دال "النور" لا ينصرف إلى مدلول المغزى الأخلاقى وحده، حيث ينبلج بالحكمة الحالك من مسالك القيم، فهناك مدلول ثان تتضمنه الدلالة السياقية لهذه الصورة، هو مدلول المعرفة الذى يتصل بمدلول الأخلاق فى حقول متجاوية، لا تنفصل علاقاتها الوظيفية أو السياقية، إن الشاعر الذى يقول:

فما قيّدتنى لفظة دون حكمة ولا غرّنى قول فملت إلى الدعوى

أو يطرح السؤال المتعجب:

فكيف ينكر قومى فضل بادرتى وقد سرت فيهم حكمى وأمثالى؟!

تصل أبياتُه الأخلاق بالمعرفة، فى علاقة يمكن أن تتضمن معنى السببية التى تجعل من كلا الطرفين نتيجة لقرينه دون تفرقة، كما يمكن أن تتضمن معنى المجاورة الذى يجعل من الأخلاق الجانب الملاصق للمعرفة. وسواء آثرنا المعنى الأول على الثانى أو العكس،

فإن اتصالهما نابع من دلالة "النور" الرمزية التى يلزم فيها مدلول الأخلاق مدلول المعرفة ولا يفارقه.

هذه الدلالة تردنا إلى الأصول التراثية الأولى لمعنى الشعر الذى لم يفترق عن معنى الحكمة فى أصل نشأته، من حيث اقتران داله بمدلول المعرفة، ولا تفترق عن معنى الشاعر الذى تداخل ومعنى الحكيم، من حيث اقتران داله بمدلول العارف. وقد قيل إن الشعر سمى شعرا "لأنه الفطنة بالغوامض"، وإن الشاعر سمى شاعرا «لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره، أى يعلم». وتلك أصول جعلت الحكمة كالشعر والشعر كالحكمة ضربا من المعرفة، ينبثق فى سماوة الفكر، حين يفطن الحكيم أو الشاعر إلى ما لا يفطن له الآخرون، فيكشف الغامض من العالم والإنسان، ويبرزه فى مغزى يصون الكون من الفساد، ويؤسس عمرانه، وذلك على النحو الذى يتنزل معه الحكيم أو الشاعر منزلة "المنارة" التى يهتدى بنورها، فى كل أحوال الحق التى لا تنفصل عن الحقيقة، فالحكمة – كالمعرفة – "نور"، ونورها يغمر صانعها ومحصلها وناقلها والمبشر بها غيره، وغيابها ظلام يغمر كل من تغيب عنه، وذلك هو السبب فى تداخل دوال كلمات الحكمة والشعر والنبوة فى دائرة دلالية واحدة، كما سبق أن أوضحت فى دراسة الشاعر الحكيم، أعنى التداخل الذى امتزجت فيه أنوار النبوّة بأنوار الشعر فى دلالة النور (المعرفة)

الذى يرى به العارف ما لا يراه غيره، ويبدد بضوئه ظلام من حوله، محققا الإنارة أو الاستنارة، فالنور هو المعارف والحقائق واليقين، وهو الكتاب السماوى لأنه يأتى بالهدى والحق، وهو النبى الذى يجيئ بما ينير السبيل، وهو الحكيم الذى تقتبس الجماعة الهداية من نوره، والشاعر هو الوجه الآخر للحكيم الذى يتمم على الجماعة نورها.

وعندما تتجاوب أبعاد هذه الدائرة الدلالية فى الوعى الشعرى للبارودى، بكل علاقات التناص التى ترتبط بها، تغدو دلالة الشعر قرينة دلالة النور، من الزاوية التى يضيئ بها الشعر (النور) معالم الطريق الذى تسلكه الجماعة:

فبنوره فى كل جنح نهتدى ويهديه فى كل خطب نقتدى

ويكشف فى الوقت نفسه عن المعرفة التى تتجلى بها أسرار الكون:

فثم علوم لم تفتق كمامها وثم رموز وحيها غامض السر

وتتجاوب أبعاد دينية فى المنطقة التى تصل حكمة الشعر بحكمة الأنبياء فى دلالة "النور"، ويرقى الشاعر إلى مرتبة الكشف، ويغدو صاحب رؤيا، يرى ما لا عين رأت ويسمع ما لا أذن سمعت، ويتحقق اكتمال نموذج الشاعر الحكيم الذى يصف مخيلته بأن:

لها من وراء الغيب أذن سميعة وعين ترى ما لا يراه بصير

أو يصف حضوره بأنه حضور كائن نوراني:

- بعيد مجال الفكر لو خال خيلة أراك بظهر الغيب ما الدهر فاعل

- له تحت أستار الغيوب وفوقها عيون ترى الأشياء لا وهم واهم

ومرة أخرى تبرز "العين" إلى الصدارة، ولكن من حيث الدلالة على مدركها المباشر، النور الذى يلازم الرؤية والرؤيا لدى كل كائنات الدلالة النورانية.

وإذا كان لكل نبى آية ومعجزة، فالشعر معجزة الشاعر الذى يدخله دائرة هذه الدلالة، كما سبق أن أوضحت تفصيلا فى البحث السابق. ولذلك كانت قصائد الشاعر - كما قلت من قبل -" آيات مفصّلة" و "آية يوشع" فى الإعجاز، وقصيدته الحولية يقر لها بالمعجزات قبيل الإنس، فهى القصيدة التى يمكن أن يصفها بأنها تبقى «بقاء السبعة الطول» وأنها لو تُليت على جبل لانهار، أو يقول عنها:

ألا إنها تلك التى لو تنزّلت على جبل أهوت به فهو خاشع

و«السبعة الطول» دال يجمع مدلوله ما بين «المعلقات» السبع فى الشعر التى قيل إنها علّقت على الكعبة، «والسور» السبع الطول فى القرآن الكريم. وهو دال يلتقى مدلوله مع الكلم المقدسة التى يهوى الجبل خاشعا عن إعجازها، الأمر الذى يرد عجز الدلالة على صدرها فى الدائرة النورانية للشعر.

- ٦ -

أتصور أن قيمة الشعر تغدو قيمة مطلقة فى هذه الدائرة، فالنور الذى يستضاء به على هذا النحو لا يفنى ولا يتبدد، مثله مثل حكمة الحكماء ونبوة الأنبياء، ومن ثم يتحول «الحُكْم» الذى يصدره الشعر (النور) فى زمن بعينه إلى حُكْم أزلى مطلق، يجاوز تعين زمن إصداره ومكانه وشخص مطلقه إلى عموم الزمان والمكان والإنسان، فيكتسب صفة الثبات التى تتأبى على النقض والتغيير، والإطلاق - بهذا المعنى - صفة متولدة عن نورانية الدائرة الدلالية التى يتحرك فيها الشعر، فما دامت قصائده قرينة «السبعة الطول» فهو قرين الرؤيا التى تظل حية على الدوام، لا تمحو الأيام جدتها، و«حُكْمُ» الشعر قرين هذه الرؤيا، فهو «حُكْمٌ» يعلّق المتعين الذى هو باعثه فى الدولاب الأبدى للدورة الكونية التى تدور بالإنسان والطبيعة، فلا يتوقف هذا الحكم عن الدوران مع الزمن، ويكتسب صفة الأبدية رغم فناء فاعله والمفعول به. وإذن فإن ما يقوله الشعر حق مطلق، وما يثبته ثابت، وما ينفيه منفىٌ، ومن ترفعه القصيدة لا يخفضه الزمان. أما من تهوى به فيظل سجين معرّة النقصان إلى يوم الدين.

ولذلك تقرن أبيات البارودى الأثر الذى يحدثه الشعر فى الآخرين بقدرة الدهر على تغيير مصائر الكائنات، على نحو يتنزل

معه الشعر - فى مرآة المجاز - منزلة قوة كونية، تجرى مع الشمس أو تطارد البرق، بل تجاوز قوة الدهر نفسه، وتسيطر عليه لتنطقه آثارها كأنه وسيط من وسائطها، وذلك فى «تخييل» شعرى يؤكد الأثر الأخلاقى للمعرفة الشعرية على سلوك الجماعة والأفراد، وينطقه فيما سبق أن عددُته - فى المبحث السابق - أول «بيان شعرى» لشعراء الإحياء فى القصيدة التى مطلعها:

الشعر فى الدهر حكم لا يغيّره ... ما بالحوادث من نقص وتغيير

وهى القصيدة التى سبق أن أوضحت أنها تدخل صحائف الشعر فى ثنائية متعارضة دالة، طرفاها الحكم المطلق للشعر وزمانه الأزلى من ناحية، والنسبية اللافتة للإنسان وزمانه المتعين المحدود من ناحية أخرى. ويقترن الطرف الأول بالثبات والكمال، فى مقابل النقصان والتغير اللذين يعتوران الطرف الثانى. الطرف الأول قرين الشمس والبرق والرعد من عناصر الطبيعة الفاعلة والباقية، كما قلت من قبل، ولكن فى شبكة من العلاقات الدلالية التى ترد ثبات هذه العناصر وكمالها إلى صفة «النور» التى تصلها بالشاعر، من حيث هو كائن:

له البلجة الغراء يسرى شعاعها ... إذا غام أفق الفهم، والتبس الأمر

... ...

إذا اختمرت بالليل قمة رأسه تفجّر من أطراف لمتها الفجر

والطرف الثانى قرين الإنسان الفانى، وزمانه الزائل، وشرور مكانه التى لا نجاة منها إلا بنور الشعر وهدى صحائفه.

وعندما يقترن الطرف الأول بالثبات والكمال فى هذه الثنائية، على النقيض من طرفها الثانى الذى ينوشه التغير والنقصان تتجلى صفة الخلود التى تلازم صحائف الطرف الأول. إن هذه الصحائف تبقى فى لوحاتها على كل ما (أو: من) تصدر عليه حكمها، أيا كان هذا الحكم سلبا أو إيجابا، وتنقله من الزمان النسبى الزائل إلى الزمان الأبدى الدائم، ومن الحدث العابر إلى المغزى الباقى، وذلك بالمعنى الذى أبقى به شعر زهير حكيم القبيلة على ذكرى هرم بن سنان سيد القبيلة، والذى حفظ انكسار الزبرقان الثرى أمام الحطيئة الفقير، والذى أدام خزى بنى نمير القبيلة بواسطة جرير الفرد، وضآلة كافور السلطان فى مواجهة المتنبى الشاعر، فلا شئ يبقى فى النهاية سوى حكم الشعر الذى لا يغيره ما بالحوادث من نقص وتغيير.

هذه الدلالة التى لا تفارق معنى الديمومة تنتقل من حُكْم الشعر إلى صحائفه، ومن القول الذى تحتويه الصحائف إلى القائل نفسه، فيتحول الشاعر إلى كائن تخلّده كلماته، وينقلب موته حياة حين يتذكره بالشعر كل من لم يلاقه، وكل من يسترجع عنه

صالحات المناقب، فتظل قصائده باقية على الأحقاب، تلوح فى وجنة الأيام كالخال، و:

تبلى العظام ويبقى ذكره أبدا   فى كل عصر له سجع وترنام

وتتأسس على الثنائية المتعارضة السابقة علاقات تعارض موازية تتقابل فيها حكمة الشاعر الذى يحتل المرتبة العليا مع قوة السلطان التى تحتل المرتبة الدنيا، وذلك فى موازاة التضاد بين الشاعر وأقرانه البشر الذين يمكن أن تشبه علاقته بهم علاقة الراعى بالقطيع، ومن ثم تستعيد أبيات البارودى تقاليد الحكيم المتمرد على علاقته بالسلطان، تلك التقاليد التى تنطق نصوصها أصداء عبارات ابن المقفع التى تقول:

«إن كان للملوك فضل فى ملكها فإن للحكماء فضلا فى حكمتها أعظم، لأن الحكماء أغنياء عن الملوك بالعلم، وليس الملوك أغنياء عن الحكماء بالمال».

وإذا كان السلطان العادل يتنزّل – فى صحائف الشعر – منزلة كل سام فى أرومته، فإن السلطان الظالم يهبط إلى الدرك الأسفل الذى تخمد فيه هذه الصحائف أنفاس غروره، فهى منارات عدل يستضيئ بنورها المظلومون، وأسلحة مدمرة تبيد أركان ممالك الشر، وكما يقف الصوت الناطق فى صحائف الشعر من السلطان موقف الناصح من الذى هو فى أمس الحاجة إلى النصح، يقف الشاعر من الشعب موقف المعلم من المتعلم، وذلك فى سياق من

الدلالات المتناصة التى تنزل الشاعر - فى علاقته بالسلطان والشعب - منزلة «الحكَم الْترضى حكومته» فى كل الأحوال، ومن ثم يتخذ الآخرون فى علاقتهم بهذا الشاعر موضع القطيع بالقياس إلى الراعى، أو موقع طالب المعرفة من قطبها، فى خطاب يتضمن أبياتًا من قبيل:

فاسمع، فما كل الكلام بطيِّب ولكل قول فى السماع مذاق

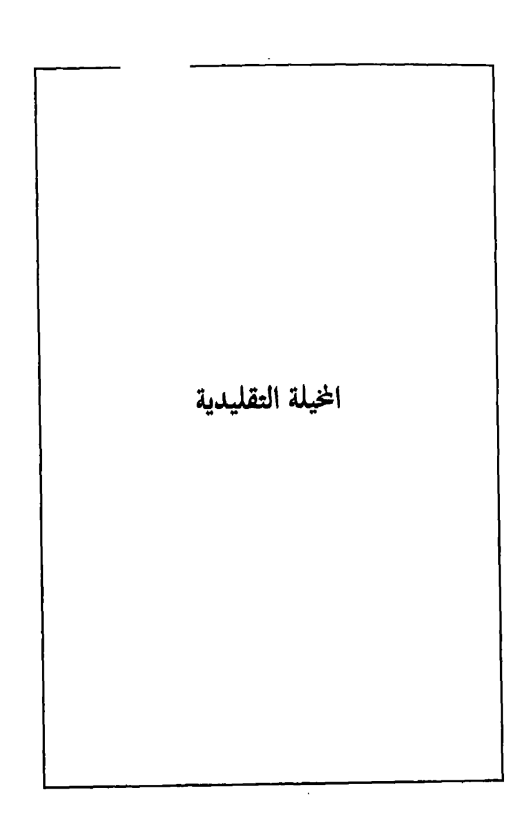
نزل الكلام إلىّ من شرفاته وتمثلت بحديثى الآفاق

وذلك وضع يفرض نفسه على الكيفية التى ينظم بها الشاعر شعره، فيصوغ تراكيبه اللغوية وعلاقاته الدلالية بما يزيد من وقع التأثر فى النفوس، فيرتفع تكرار «ضمير المخاطب» فى القصيدة، ولوازمه، لأن خطابها يتجه بالحكمة إلى خارج الشاعر، حيث المخاطبين المنتظرين أقوال الخطاب الشعرى الحكيم. وتغلب على هذا الخطاب «الصيغ الإنشائية» لتستجيب إلى مقتضيات الأمر والنهى والنداء والتعجب، وما يماثلها من وسائل يحتاج إليها المعلّم فى درسه. وتبرز الصيغ الدلالية الشارحة مع مجازاتها التى تقرن التشبيه بالإبانة، والتمثيل بالإقناع فى المحاجة، والأمثولة الشعرية بضرب المثل الذى يؤكد المغزى الخلقى لما يدل عليه. وتتراص كل تقنيات التخييل الشعرى البلاغية، تترى ليتمثل القارئ حكمة الشاعر أبلغ تمثل.

ويعـود بنا هذا الوضـع إلى صـفـة «الصـانع» التى تلزم عن صفة «الحكيم» فى وعى البارودى، أو شعره الذى ينطق هذا الوعى. وترتد الصـفتان إلى فاعلهما، العقل الذى هو عيار الأخلاق وأداة الصنعة، فى الشـعـر الذى يلوح به كل «مـا خطّه الفكر من بـحث وتنقير».

القسم الثانى:

الوجِه السالب للاستعادة



المخيلة التقليدية

١- تقاليد الصنعة التراثية

أتصور أنه قد اتضح مما سبق أن شعراء عصر الإحياء ونقاده آمنوا أن الشعر صنعة قولية تكتسب بالدربة والممارسة والحفظ. ويشير مفهوم الصنعة، فى هذا السياق، وكما سبق أن أشرت، إلى القدرة على إحداث نتيجة سبق تصورها بواسطة فعل خاضع للوعى والتوجيه، فالشاعر صانع ماهر، ينتج من أجل مستمعين، وترمى مهارته إلى إحداث تأثير خاص، أو تخييل، فى عقولهم. والشاعر، مثل أى صانع آخر على هذا النحو، يتعلم كيفية صنع شعره عن طريق الحفظ والممارسة والرجوع إلى القواعد المأخوذه من تجارب أسلافه.

وبقدر ما كان هذا الفهم للصنعة يدعم دوافع العودة إلى الموروث الشعرى، فى توجهات الحركة الشعرية التى اكتسبت اسم البعث والإحياء، كانت العودة إلى الموروث نفسها تدعم فهم الصنعة وتؤكده فى الوعى الشعرى العام والخاص، وذلك فى سياق لا ينفصل عن إيمان الإحيائيين بالموروث العربى القديم، وضرورة العودة إليه بوصفه ملاذا يحمى الذات العربية، ويؤكد الأصول الراسخة لهويتها، فيدعمها فى موقف المواجهة مع حضارة الغرب الغازية التى أخذت تهدد هذه الهوية.

ولذلك تحدد معنى الصنعة الشعرية بما لا ينفصل عن تأكيد أهمية الحفظ بوصفه أول مبادئ الصنعة، خصوصا بعد أن تعلم الشاعر الإحيائي من أساتذته القدماء، ومن أساتذته المحدثين أمثال حسين المرصفي صاحب «الوسيلة الأدبية»، أن أول شرط من شروط صنعة الشعر وأهمها: الحفظ من جنسه، أي من جنس شعر العرب، ذلك لأن من قل حفظه أو عدم - فيما يقول المرصفي نقلا عن ابن خلدون - لم يكن شعره شعرا وإنما هو نظم ساقط، واجتناب الشعر به أولى(1). ولقد اندفع الشاعر الإحيائي إلى حفظ دواوين الشعراء العرب القدامى ومختاراتهم، نتيجة تسليمه بهذا المبدأ، ونتيجة اقتناعه بأن الحفظ هو الخطوة الأولى على طريق التفوق والتميز.

ولذلك يقول المرصفي مفسرًا تفوق تلميذه البارودي، ومبررا علو نجمه على شعراء عصره:

> «هذا الأمير الجليل، ذو الشرف الأصيل، والطبع البالغ نقاؤه، والذهن المتناهي ذكاؤه، محمود سامي باشا البارودي، لم يقرأ كتابا في فن من فنون العربية، غير أنه لما بلغ سن التعقل، وجد من طبعه ميلا إلى قراءة الشعر وعمله، فكان يستمع بعض من له دراية وهو يقرأ بعض الدواوين أو يقرأ بحضرته،

حتى تصور فى برهة يسيرة هيئات التراكيب العربية... ثم استقل بقراءة دواوين مشاهير الشعراء من العرب وغيرهم، حتى حفظ الكثير منها دون كلفة، واستثبت جميع معانيها، ناقدا شريفها من خسيسها، واقفا على صوابها وخطاها، مدركا ما كان ينهض وفق مقام الكلام وما لا ينبغى، ثم جاء من صنعة الشعر اللائق بالأمراء»(٢).

وأغلب الظن أن المرصفى هو ذلك الشخص الذى كان البارودى يقرأ عليه، ففى شعره ما يشى بتلمذته على المرصفى، خصوصا حين يقول:(٣)

بلوت ضروب الناس طُرًا، فلم يكن سوى المرصفىِّ الحبر فى الناس كامل

همام أرانى الدهر فى طى بُـرده وفَقَّهنى حتى اتَّقتنى الأماثل

ويؤكد ذلك قطعة يتيمة من الشعر نظمها المرصفى فى البارودى، يقول فيها:(٤)

صحبته وهو سر فى مخايله حتى تخير من إعلانه الكبر

واندفع البارودى بفضل هذه التلمذه إلى قراءة أغلب ما نظمه شعراء العرب القدامى، واستيعاب دواوينهم المخطوطة فى مكتبات القاهرة والأستانة، فقد كان ينقطع إلى هذه المكتبات من وقت لآخر قارئا ودارسا وناسخا، وظل كلفا بذلك إلى أن تكونت له

مكتبة ضخمة من مخطوطات الشعر العربى القديم. وبفضل ما نسخه من دواوين، ظهرت أسماء شعراء لم يكن جمهور المثقفين أو الدارسين يعرف عن شعرهم شيئا، مثلما حدث مع ديوان صردر الذى نسخه البارودى بخطه سنة ١٨٦٨م.(٥)

وكان للشيخ حسين المرصفى - مثلما كان لتلميذه البارودى - أثره الواضح فى شعراء الإحياء بشكل عام، بل إن كتابه «الوسيلة» يعتبر المرجع الأول لكل من حافظ وشوقى فى بدء تكوينهما الأدبى، فقد درس شوقى فنون الشعر والبلاغة على يدىّ المرصفى دراسة عملية خاصة، جعلته يقول: «أستاذى الوحيد الذى أعد نفسى مدينا له هو الشيخ حسين المرصفى صاحب الوسيلة الأدبية»(٦).

وقد تلقى شوقى دروسه على الشيخ المرصفى فى فترة مبكرة من حياته، قبل أن يلتحق بمدرسة الحقوق سنة ١٨٨٥م. وقد كشف لنا شوقى عن الطريقة التى اتبعها المرصفى معه لتعليمه النظم حيث يقول:

« وفقت لنظم الشعر وأنا فى الرابعة عشرة من عمرى - أى سنة ١٨٨٢م - وكان أستاذى يومئذ المغفور له الشيخ حسين المرصفى. وعليه قرأت الكشكول والبهاء زهير حتى إذا بلغت

في مطالعة الكشكول هذين البيتين:

ومخرق عنه القميص تخاله بين البيوت من الحياء سقيما

حتى إذا حمى الوطيس رأيته عند اللواء على الخميس زعيما

استخف الشيخ الطرب، وطلب إلى أن أسطرهما، فقلت:

ومخرق عنه القميص تخاله ملكا تنم به السماء كريما

يحمى الحمى عف اللواحظ والخطا بين البيوت من الحياء سقيما

حتى إذا حمى الوطيس رأيته نارا على نار الوغى وجحيما

وإذا القبائل أطبقت ألفيته عند اللواء على الخميس زعيما

فاستحسن البيت الأول والثانى، وأرشدنى إلى مواضع التكلف من الثالث والرابع، ثم اقترح أن أجرب لسانى فى الحكمة فعملت هذين البيتين، وهما أول عهدى بانشاء الشعر:

قصارى العيش أن يذهب إن حلوا، وإن مرا

فإن شئت فمت عبدا وأن شئت فمت حرا

فأعجب الشيخ بها كثيرا وبشرنى بمستقبل فى الحكمة غزير».(٧)

ولا شك أن هذا النص يكشف عن ذوق المرصفى الذى تشربه شوقى بشكل تجلى فى كثير من شعره، كما أنه يوضح لنا مفهوم الصنعة بشكل عملى.

ويمكن القول إن تأثير المرصفى والبارودى لم ينحصر فى الشعراء المصريين وحدهم، بل جاوزهم إلى شعراء الشام بفضل الشيخ محمد عبده الذى حمل معه كتاب «الوسيلة الأدبية» إلى منفاه، حيث أطلع عليه أدباء الشام. ولذلك يقول شكيب أرسلان:

«كان اطلاعنا على شعر محمود سامى البارودى بواسطة الأستاذ الإمام حجة الإسلام الشيخ محمد عبده، أيام كان ضيفا فى بيروت، وكنا نلازمه استفادة من واسع علمه، واستفاضة من عارض فضله، فهو الذى عرفنا بالوسيلة الأدبية للشيخ حسين المرصفى»(٨).

ومهما يكن من أمر، فقد تابع أبناء الجيل اللاحق طريقة البارودى، وتعلموا بفضل استيعابهم ما فى كتاب «الوسيلة» سر عظمة البارودى، وأسرار الشاعر الناجح، فاندفعوا جميعا إلى الموروث الشعرى، فكان شوقى شاعرا راويا يكثر من القراءة والدرس، وبتلك القراءة انطبعت فى ذاكرته أغلب صور الشعر العربى(٩). وفعل حافظ إبراهيم الشئ نفسه، فأكثر من قراءة كتب الأدب «وأطال النظر فى كتاب الأغانى.. فقد قرأه مرات. وتحدث هو عن نفسه أنه كان يطيل النظر فى دواوين الشعراء، ويتخير من شعرهم، ويحفظ ما يتخير... إذ كان حافظ يتخير بذوق العصر

وروح العصر. وكان له حافظة قوية تسعف ذوقه وتلبى ذاكرته، ثم يتجلى ذلك فى شعره»[١٠]. وساعدت حركة الطباعة والنشر التى ازدهرت مع إنشاء المطابع الأميرية فى بولاق سنة ١٨٢٢م على نشر كثير من عيون التراث العربى، الأمر الذى أتاح لشعراء الجيل الثانى من الإحيائيين - بعد البارودى - الاطلاع اليسير على الموروث الشعرى العربى فى اختلاف عصوره وشعرائه.

وقد سبق أن ألمحت إلى أن هذه الثقافة الواسعة بالموروث الشعرى القديم سلاح ذو حدين فى يد الشاعر. فهى - من ناحية - مفيدة فى إرساء مكوناته الثقافية الهامة، خصوصا حين تصله بالتجارب الخلاقة للشعراء الأسلاف. وهى تجارب ينبغى أن تذوب فى (اللاشعور) مكونة مع الإدراكات الآنية للشاعر مادة جديدة لتجاربه الشعرية. أقصد إلى هذه التجارب التى يعبر بها عن إحساسه المتفرد بذاته وبعصره فى الوقت نفسه. وهى - من ناحية مقابلة - يمكن أن تصبح حائلا بين الشاعر وذاته وعصره على السواء، خصوصا إذا حرص الشاعر على التشبه بالقدماء، واستغرق فى الموروث إلى الدرجة التى يرى فيها كل شئ بعينىّ محفوظة، أو بعيون الدواوين القديمة التى أصبحت عيونه. وهذا ما حدث فعلا للشاعر الإحيائى فى قسم غير هيّن من شعره. وهو القسم الذى أريد أن أتوقف عنده بالدرس، وأرقب دور المخيلة

التقليدية فى صياغته، جنبا إلى جنب الخصائص التى ترتبت على هذا الدور فى تقنيات النظم الذى لم يبعد عن معنى الصنعة.

وربما كان من المفيد - فى هذا السياق - تأكيد أن حضور المخيلة التقليدية ليس حضورا خاصا بالشعر الإحيائى وحده، وإنما هو حضور أعم منه وأشمل. وهو حضور يتكرر حين يعيش الشاعر فى دواوين السابقين عليه أكثر مما يعيش فى عصره ويعصره، وأكثر مما يعيش فى تجاربه الخاصة ورؤيته المائزة. وأحسب أن أغلب شعرنا العربى بعد أبى العلاء المعرى، بل قبله إلى حد ما، شاهد ضخم على الحضور المتكرر للمخيلة التقليدية.

لقد عاش الشاعر العربى المتأخر فى دواوين أسلافه مطالعا وحافظا ومتأملا، وسدد النقاد والبلاغيون خطاه، وعلموه ضرورة الاحتذاء وحسن الاتّباع. وعندما أراد هذا الشاعر أن يتفوق على أسلافه لم يجد إلا المادة التى تلقاها عنهم، فحوّرها بشئ من الزيادة أو التوليد، مكونا منها قصائد لا تعبر عن تجاربه الخاصة بقدر ما هى تركيبة ملفقة من تجارب الآخرين. واستمر الشعراء من توليد إلى توليد حتى انتهى الأمر إلى العقم الذى وصل إليه شعرنا العربى بعد أبى العلاء، والذى وصفه وحلله فى منهجية جديرة بالتقدير والعرفان أستاذى الدكتور عبد العزيز الأهوانى فى كتابه عن « ابن سناء الملك ومشكلة العقم والابتكار» الذى صدر عن مكتبة الأنجلو بالقاهرة سنة ١٩٦٢.

ولقد أعاد الشاعر الإحيائى بعضا من ملامح تجربة العقم التى وصفها عبد العزيز الأهوانى، ولكن الشاعر الإحيائى بدأ التجربة من خطواتها الأولى، فانتهى بعض شعره لا إلى ما يماثل شعر القرنين السابع والثامن الهجريين وإنما إلى ما يقاربه. وكان من الممكن لو استمر الأمر بالكيفية نفسها، أن تعاود تجربة العقم القديمة الظهور بكل نتائجها.

ولكن - لحسن الحظ - أخذ الوعى الأدبى العام يتغير فى مصر، منذ الحرب العالمية الأولى (١٩١٤). ونشأ جيل جديد، حاول إرساء بعض المفاهيم الجديدة فى التربة الفكرية للعصر واقتلاع المفاهيم القديمة، وأسهم إسهاما فاعلا فى مواجهة المفاهيم التى خلطت بين الإبداع والعقم، مؤكدا ضرورة الأصالة الفردية وأهمية الإبداع الذاتى. ولكن كان شعراء الإحياء جاوزوا خط التراجع، واندفعوا فى طريقهم المحتوم - بقوة اتباع الموروث - حتى النهاية. صحيح أن بعضهم - أو أغلبهم - حاول أن يتعلم شيئا من الجديد الذى سمع عنه، فقال حافظ إبراهيم:[١١]

آن يا شعر أن نفك قيودا قيدتنا بها دعاة المحال

فارفعوا هذه الكمائم عنّا ودعونا نشم ريح الشمال

وحاول محمد عبد المطلب أن يبدأ القصيدة بوصف الطائرة بدلا من وصف الناقة[١٢]، متابعا البارودى الذى بدأ بوصف القطار

بدل الحصان، وحاول أحمد شوقى أن يكتب المسرحية..إلخ، ولكنها كانت محاولات تشبه فى حقيقة أمرها عملية التطريز على ثوب لم يعد قابلا للتغيير الجذرى.

قد نقول نحن الآن - مع المدرسة الحديثة التى واجهت المفاهيم الإحيائية - إن التشبه بالشعراء القدماء ومحاكاتهم أو حتى منافستهم يلغى الأصالة، ويحجب شخصية الشاعر، ويعوقها عن الانطلاق الخلاق، فضلا عن أنه لن يؤدى إلا إلى العقم فى النهاية. ولكن عصر الإحياء ما كان يمكن أن يرى ما نراه فى عصرنا المختلف جذريا فى مفاهيمه، على الأقل فى تياراته المحدثة، فقد عاش عصر الإحياء على الثقافة البلاغية القديمة، وَرَدَّ إليها الحياة من جديد، وجعل من مُثُلِها وتعاليمها مُثُلَه وتعاليمه. ومن ثم احترم كل الاحترام الشاعر الذى يشبه القدماء، ويصل بشعره إلى درجة لا يكاد معها السامع يميز بينه وأى شاعر قديم. وقد اكتمل وعى الشاعر الإحيائى فى ظل هذه التعاليم، وتشرب قِيَمَ الصنعة المقترنة بها إلى درجة كبيرة. ولذا كان من الطبيعى أن يرى حافظ إبراهيم أن فضل أحمد شوقى على الشعر يتلخص فى أنه:(١٣)

يجيئ لنا بأحمد ماثـــلا وآونة بالبحـــترى المرصـــع

فإن حافظ نفسه كانت ألفاظه ومعانيه هى:(١٤)

معان وألفاظ كما شاء أحمـــد طَوَتْ جَزْل بشار ورقة مهـــــيار

ويصبح محمد عبد المطلب – فيما يرى الشيخ أحمد الإسكندرى – «شاعرا منقطع النظير فى شعره، لا يكاد سامعه يفرق بينه وبين شعراء أهل القرن الثالث والرابع»(١٥). وما يقال عن عبد المطلب يقال عن البارودى لأنك – فيما يقول الأمير شكيب أرسلان:– «إذا قرأت شعره ملك عليك مشاعرك، وهزك هزة لا تجدها إلا فى شعر الفحول المفلقين، مثل زهير وعنترة والأعشى والنابغة الذبيانى وبشار وأبى تمام ومن فى ضربهم، كأنما قميصه زُرَّ على واحد من هؤلاء».(١٦) وهذا حكم لا ينطبق على البارودى أو عبد المطلب وحدهما بل ينطبق على أغلب شعراء الإحياء الذين قصد إليهم خليل مطران بقوله:(١٧)

ألست إذا آنست من عهدنا سنًى لحكمة شوقى قلت حكمة أحمـــــدا

ألست إذا شاقتك أبيات حافـــظ حسبت أبا تمامك اليوم منشــــــدا

ألست إذا غناك صبرى مسائـــلا أللبحترى الصوت رجّعه الصــــدا

ألست إذا ناجتك روح ضريرنــــا ذكرت ضريرا بالمعــــــرةُ وسًّــدا

ولكن الشاعر الإحيائى ما كان يريد التشبه بالشاعر القديم فحسب، بل كان يريد منافسته والتفوق عليه، ألم يقل شوقى:(١٨)

ولى درُر الأخلاق فى المدح والهوى وللـــمتنبى درةٌ وحصـــــــــاة

أو: (١٩)

أنا إن عجـــزت فـــإن فـــى بُـرْدىّ أشعـــرُ مـــن جريـــر

وقال حافظ للسلطان عبد الحميد:(٢٠)

وإليك يا فرع الخلافة مدحـــة عَزَّتْ شواردُهـــا على حســـان

ولقد اعتمد حرص المشابهة والمنافسة على المعرفة الكاملة بحرفية الشاعر القديم، وعلى خبرة دقيقة بأساليبه وطرائقه المتمايزة فى صنعته. وتعلّم شاعر الإحياء - بفضل هذه المعرفة - أن أهم ما ينبغى أن يحققه الشاعر فى شعره هو اختراع المعنى الجديد، والإتيان بالصورة الغريبة المبتكرة التى لم يسبق إليها. وتعلم شاعر الإحياء كذلك أن الشاعر القديم لم يكن يعنى، عادة، أثناء بحثه عن مثل هذه الأشياء بالتعبير عن عواطفه وانفعالاته الخاصة بقدر ما كان يعنيه الإلحاح على قصائد سابقيه، وإطالة التأمل فيها، للاستفادة منها فى توليد صوره الجديدة المبتكرة. ولذلك كانت القصيدة عند ذلك الشاعر صنعة ذهنية، وكان الشعر بوجه عام صوب عقول - كما يقول أبو تمام - لا فيض عواطف.

وعندما تعلم الشاعر الإحيائى كل ذلك، فهم الشعر على أنه سعى متواصل نحو ابتكار الصور الجديدة واختراعها. وهو فهم قاده إلى افتراض أن الشعر «قول ثقيل وعبء عقلى باهظ لا يستقل به سوى الخناذيذ القرح والمغاوير السبق» فيما يقول الأمير شكيب أرسلان(٢١). وقد أسهم الأساتذة المعاصرون لشاعر الإحياء، أمثال

المرصفى، فى تأكيد هذا الفهم وتثبيت ذلك الافتراض فى وعيه إلى درجة كبيرة.

وليس من قبيل المصادفة - والأمر كذلك - أن يلح أغلب شعراء الإحياء على تكررا كلمات مثل «الفكر» و«العقل» و«الذكاء» أثناء وصفهم شعرهم أو شعر معاصريهم المتازين، فضلا عن حديثهم عن السهر والجهد الذى بذلوه فى سبيل الحصول على معانيهم الجديدة أو صورهم المبتكرة، كما أشرت من قبل. هكذا يصف البارودى واحدة من قصائده بأنها «هدية فكر»(٢٢):

واقبل هدية فكر قد تَكَنَّفهـــا ... روعُ الخجالة من عجز وتقصـــير

أو أنها:(٢٣)

حَوْليةٌ صاغها فكرٌ أقرَّ لـــه ... بالمعجزات قبيل الإنس والخَبَلُ

ويصف شوقى قصائده بأنها «ابنة فكر» قائلا لأميره عباس:(٢٤)

مولاى عـذرا إن لى فكـرا أبَتْ ... إلا الزفَاف إلى عفافـك بنـــتُه

بل يرى الفن بعامة جمال العقول:(٢٥)

وما هو إلا جمال العقـــــول ... إذا هى أولـــته إجمالهـــا

وأنه:(٢٦)

الفكْــــر جــــاء رســـولُـه ... وأتـــى بإحــدى المعـجزات

وعلى هذا الأساس، يتميز الشاعر - عند البارودى -

بأنه:(٢٧)

فسيح مجال الفكر، ثَبْــــتٌ يقينُه بعيد مناط الهمّ حُـرُّ التصرف
أديب له فى جنة الشعر دوحــةٌ أفاءت على الدنيا بأجمل زخــرف
إذا نَوَّرت أفنانُها غِبَّ ديمــة من الفكر جاءت بالبديع المفــوَّف

أما عند شوقى فالأديب هو: (٢٨)

كاتب محسن البيان صِنَاعُــه استخفَّ العقــولَ حــينا يــراعُه

لأن ما يكتبه هو:(٢٩)

صُــوَرٌ من حقيقــةٍ وخَــيالٍ هى إحســانُ فكرِه وابتــداعُه

ويقترن الإلحاح على فكرية الشعر أو عقلانيته بالإلحاح على الجـهـد الواعى المبـذول فى تكوينه، والسـعى الشـاق وراء المعنى المبتكر. وهذا هو البارودى يقول عن نفسه:(٣٠)

بلغت بشعرى ما أردت فلــم أدع بدائع فى أكمامها لم تُفَــتَّق
فهذا نميرُ الشعر فاقصد حياضــه لتروى، وهذا مرتقى الفضل فارتقى

ولقـد أدرك الشـعـراء سـعى البـارودى وراء المعنى المبـتـكر وإكثاره منه، فمدحه حافظ بقوله:(٣١)

سَلَبْتَ بحار الأرض دُرَّ كنوزهـــا فَأمسَتْ بحورُ الشعر للدر مــوردا
وصَيَّرت منثور الكواكب فى الدجى نظيما بأسلاك المعانى منضــدا

ورثاه بقول:(٣٢)

يا ويح للقبر قد أخفى سنا قمــر مقسّم الوجه مجسود التجالــيد

يا ويحه حلّ فيه ذو قريحـــــــته　　لها بخدر المعالى ألف مولـــــود

فرائد خُرَّدٌ لو شاء أودعهمـــــــا　　محصى الجديد سجلات الموالـــيد

ولم يكن هذا الحرص على طلب المعانى الجديدة النفيسة (لندرتها وغرابتها) سمة ينفرد بها البارودى وحده، بل هى خاصية لافتة فى الشعر الإحيائى، فشوقى مثلا - كما يراه مطران - هو:(٣٣)

المنشئ اللبق الحفـيل نظيمـــه　　ونثـــيره بروائـــع الأبـــــداء

أما شعره فهو: (٣٤)

شعر حوى كل معنى غير مفـترع　　فى خير ما يلبس المعنى من الصور

ومن النادر أن يطالع المرء مرثية شاعر إحيائى لآخر معاصر له، أو تقريظ لديوان أو مديح، دون أن يجد أن ما يطلبه الشاعر من نفسه ومن غيره هو، دائما، الابتكار أو الاختراع فى المعانى أو الصور. وكأن الابتكار والاختراع أصبحا المثل الأعلى الذى يسعى جميع الشعراء وراءه. خذ مثلا تقريظ إسماعيل صبرى للجزء الأول من ديوان أحمد نسيم، تجد صبرى يقول له:(٣٥)

لك فى الشعر يا نسيم معـــــان　　باهرات تحار فيها العقــــــــول

كل بيت يطل منه على أفـــــــ　　ـهام أهل النهى محيا جمـــــيل

وعلى هذا الأساس نفسه يرثى حافظ صبرى قائلا:(٣٦)

ليهـــدأ عمان فغواصـــــه　　أصيب وأمسى رهـــــينَ الحُفَر

فقد كان يعتاده دائبا بكورا رؤحا لنهب الدرر
يقول فيرخص در النحور ويغلى جمان بنات الفكر

أو يقرظ ديوان الرافعى قائلا:(٣٧)

وأوتيت النبوة فى المعانى وما دانيت حد الأربعينا

ويشى تشبيه الشاعر بالغواص الذى يغوص وراء الدر واللآلى، بحثا عن النادر والنفيس والغريب والطريف، وهو تشبيه بالغ القدم. أقول يشى هذا التشبيه بمدى حرص الشاعر الإحيائى على طلب المعنى النادر من ناحية، وفهمه عملية خلق الصور أو تكوينها على أنها جهد عقلى شاق من ناحية أخرى. ويتكرر هذا التشبيه كثيرا عند حافظ الذى يقول عن شعره:(٣٨).

ويسلب أصداف البحار بناتها بنفثة سحر أو بخطرة أفكار

أو يتحدث، فى قصيدة أخرى، عن جهده فى سبيل المعنى النادر الذى يحسده معاصروه على كثرة اختراعه وابتكاره:(٣٩)

صغت القريض فما غادرت لؤلؤة فى تاج كسرى ولا فى عقد بوران
أغريت بالغوص أقلامى فما تركت فى لجة البحر من در ومرجان
شكا عمان، وضج الغائصون به على اللآلى، وضجَّ الحاسد الشانى

وإذا كان حافظ يُشبِّه سعيه وراء المعانى النادرة والصور الغريبة بسعى الصائد وغوصه فى أعماق البحار، طلبا للؤلؤة والدرر، فإنه يكشف بذلك عن سر صنعته وطبيعة معالجته صوره

الشعرية، من حيث هي صور أو معان نتجت عن جهد عقلي شاق. وقد تحدث أصدقاء حافظ عن هذا الجهد وحمدوه له، تماما كما صنع أصدقاء شوقي وأنصاره.(٤٠)

ويعنى ذلك أن الشاعر الإحيائى اكتمل له منهجه الخاص فى الصنعة الشعرية نتيجة عاملين أساسيين. أولهما استغراقه فى الموروث الشعرى العربى، ودراسته العملية الدقيقة لصنعة شعرائه، فضلا عن حرصه على محاكاتهم ومنافستهم. وثانيهما تمثله تعليمات حسين المرصفى وأمثاله من نقدة العصر ومفكريه، وحرصه على الاستجابة إلى هذه التعليمات فى كل ما كتبه من شعر. ولعل أدق وصفة يمكن أن نصف بها هذا المنهج - خاصة فى حالات استغراقه السلبى فى الموروث - هى صفة الاتِّباع التى كان لابد أن تلازم المخيلة التقليدية للشاعر الإحيائى فى عملها، وفى ملازمتها ما ظنه هذا الشاعر ابتداعا أو ابتكارا يباهى به أقرانه ويتفوّق به على أسلافه. ولم يكن هذا الابتداع أو الابتكار - فى الكثرة الغالبة من أحوال الصنعة - سوى صور صدرت عن عقل الشاعر الصانع الذى صاغها بطريقة منطقية خاصة، ليحدث بها - فى عقل السامع- تأثيرا مقصودا من قبل، وذلك حسب معايير التفوق التى تعلمها من أساتذته الذين عاصروه ومن أسلافه الذين أورثوه تقاليد الصنعة.



٢ - الإطار التراثى للشاعر الإحيائى

ترى ما الإطار المرجعى الذى كان يحدد عودة الشاعر الإحيائى إلى تراثه؟ وهل كان هذا الشاعر يتناول تراثه تناولا محايدا لا يمايز بين عصر وعصر، أم أنه كان ينظر إلى كل العصور بعين القيمة نفسها؟ لقد لفت انتباهى أن أغلب الباحثين الذين تعلمنا عليهم يلح على أن النماذج الشعرية التى تأثر بها الإحيائيون هى «النماذج المغرقة فى القدم». هذا ما قاله أستاذنا شوقى ضيف فى كتابه عن «الأدب العربى المعاصر فى مصر». يقصد بذلك إلى أن الإطار المرجعى للقيمة عند شعراء الإحياء قرين «دواوين الشعراء العباسيين ومن سبقوهم».(٤١) ويعنى ذلك أن شعراء الإحياء «لم يقلدوا الغثّ من الآداب العربية بل عمدوا إلى فحول الشعراء ينسجون على منوالهم ويبارونهم فى قصائدهم المشهورة الخالدة» و«لم يلتفتوا إلا نادرا لما تخلّف من عصور الضعف»(٤٢) فيما قال الأستاذ عمر الدسوقى فى كتابه عن «الأدب الحديث» الذى ظل مرجعا أساسيا لسنوات طويلة. ويذكر الباحثون - فى هذا السياق - أسماء أعلام الشعر العباسى أمثال أبى نواس والبحترى وأبى تمام والمعرّى والشريف الرضى بوصفهم النماذج التى احتذاها الشعراء الإحيائيون.

والواقع أن هذه النظرة السائدة – ولها بعض ما يبررها فى الشعر الإحيائى نفسه – نتيجة طبيعية تلزم عن مفهوم «الإحياء» أو «البعث»، فهو مفهوم ينبنى على تناقض مع نقيضه الغائب، ويؤكد علاقة ضدية منذ اللحظة الأولى لاستخدامه. وإذا كان الإحياء يعنى الحياة فنقيضه يعنى الموت، بالقدر نفسه الذى يغدو به النعت دالا على الإبداع، بينما يدل نقيضه على العقم. ولذلك كانت العصور السابقة على عصر الإحياء هى العصور التى أطلق عليها تسمية «العقم» من ناحية، و«الانحدار» أو «الانحطاط» من ناحية ثانية.

ومن المنطقى أن يفضى هذا التصور المبنى على ثنائية ضدية إلى البحث عن عصر شبيه بعصر البعث فى الحيوية، والبعد عن نقيضه المقترن بتصور الانحدار أو الانحطاط. هكذا انتقل الباحثون مما أطلقوا عليه تسمية عصور العقم أو الانحدار إلى ما أطلقوا عليه عصور الازدهار، وقرنوا عصر الإحياء بهذه العصور بوصفه بعثا لها وإحياء. ووجد الباحثون ما يدعم هذه النظرة فى أقوال الشاعر الإحيائى عن نفسه، وفى شعره الذى يتحدث فيه عن المُثُل الشعرية التى يحرص على متابعتها، على نحو ما فعل البارودى الذى يشير إلى صلته بأمثال أبى نواس ومسلم بن الوليد وأبى تمام والبحترى والمتنبى فى قوله:(٤٣)

مضى حسن فى حلبة الشعر سابقا وأدرك، لم يُسبق ولم يأل مسلـــم

وباراهما الطائى فاعترفت لــــه		شهود المعانى بالتى هى أحكـــــم
وأبدع فى القول الوليد فشـــعره		على ما تراه العين وشى منمـــنم
وأدرك فى الأمثال أحمد غايــــة		تبذُّ الخطى، ما بعدها متقــــــدم
وسرتُ على آثارهم، ولربمـــــا		سبقتُ إلى أشياء، والله أعلـــــم

وتلك أبيات تحدد الشعراء الذين ينتسب إليهم البارودى، فى نوع من التسلسل الذى يشبه شجرة الأنساب، ويحدد العصر الذى يحتفى به البارودى بوصفه العصر الذى ضم أمثال أبى نواس ومسلم وأبى تمام والبحترى والمتنبى، وتلك طريقة فى تحديد العصر الذهبى الذى يحوّم حوله الوعى الشعرى لا تختلف عن الطريقة التى تحدد الأنساب الشعرية، من حيث ما تسترجعه من تقاليد أقدم من العصر العباسى الذى تشير إليه أبيات البارودى. والدليل على ذلك أن عملية الانتساب التى تنطوى عليها أبيات البارودى تذكّرنا بالعملية القديمة التى ينطوى عليها ما حفظناه من شعر للفرزدق، خاصة فى لاميته الواردة فى ديوانه وفى كتاب النقائض، حيث يقول(٤٤):

وَهَبَ القصائد لى النوابغ إذ		مضوا وأبو يزيد، وذو القروح، وجرول
والفحل علقمة الذى كانت لـه		حلل الملـوك كلامــه لا ينحــــــل
وأخو بنى قيــس وهــن قتلنـــه		ومهلهـــل الشعـــــــراء ذاك الأول
والأعشيان، كلاهما، ومرقـــش		وأخو قضـــاعة قـــولـــــه يُتمــثل

وأخو بنى أسد عبيد، إذ مضــــى وأبـــو دؤاد قولـــه يتنحــل

وابنا أبى سلمــى زهــــير وابنــه وابن الفُرَيْعة حين جَدّ المِقْـــوَل

والجعفـرى، وكان بشـــر قبلــه لى من قصائده الكتاب المجمـــل

ولقد ورثتُ لآل أوس منطقـــــا كالسم خالط جانبيه الحنظـــل

والحارثى، أخو الحماس، ورثـــته صدعا كما صدع الصفاة المعـول

يصدعن ضاحية الصفا عن متنها ولهن من جَبَلَىْ عَمَايَةَ أنقــــل

دفعوا إلى كتابهن وصـــــــية فورثتُهن كأنهن الجــــــندل

وتنطوى أبيات الفرزدق على شجرة أنسابه الشعرية، مبرزة أسلافه الذين يعد منهم النوابغ (النابغة الذبيانى، والجعدى، والشيبانى) وأبا يزيد المخبّل، وامرأ القيس، والحطيئة (جرول) وطرفة (أخو بنى قيس الذى قتلته القوافى بسبب بعض أهاجيه) والمهلهل والأعشيين (أعشى بن قيس، وأعشى باهلة) والمرقش، وأبا الطمحان القينى (أخو قضاعة) وعبيد بن الأبرص (أخو بنى أسد) وأبو دؤاد الهذلى، وزهير بن أبى سلمى وولديه وحسان بن ثابت (ابن الفريعة) ولبيد (الجعفرى) وبشر بن أبى خازم، وأوس بن حجر، والحارثى (النجاشى). وكلها أسماء يجمع بينها النسب الذى يحدد علاقة اللاحق بالسالف التى أصبحت قاعدة متبعة فى الشعر العربى كله، قاعدة ينظر بها كل متأخر إلى كل متقدم نظرة إجلال وتقدير، ولا يتميز بها متقدم عن متقدم إلا بسبقه فى سلم التقدم

الذى فرض نفسه على شعراء العصور المتلاحقة، وآية ذلك أن أبيات الفرزدق لا تميز بين الأسماء التى تحصيها إلا مهلهل بن ربيعة (ذاك الأول) الذى تنسب إليه الأقدمية التى ترفعه على غيره فى تراتب التتابع الزمنى، وترد غيره إليه فى تتابع الأتباع.

ويستجيب البارودى إلى هذه القاعدة الاتباعية، فيحدد فى الأبيات التى ذكرناها أسلافه الذين يحصرهم فى العصر العباسى، دون أن يجاوزه إلى غيره، وذلك فى دلالة فهم منها الكثير من الباحثين أن العصر العباسى كان العصر الذهبى الذى يمثل ازدهار الشعر العربى بوجه عام، والذى يمثل النموذج المحتذى لشعراء الإحياء بوجه خاص. وقد زاد هذه الدلالة تأكدا ما طالعه الباحثون فى شعر البارودى من أبيات مشابهة، منها البيتان اللذان سبق أن استشهدت بهما، واللذان قالهما فى معارضة من معارضاته لإحدى رائيات أبى نواس. أعنى البيتين اللذين يقول فيهما(٤٥):

فلو كنت فى عصر الكلام الذى انقضى لباء بفضلى جرول وجرير
ولو كنت أدركت النواسى لم يقل «أجارة بيتينا أبوك غيور»

وهما بيتان لا يقصران الانتساب الشعرى على العصر العباسى، بل يمتدان بالنسب إلى العصر الأموى الأقدم، مؤكدين تواصل النسب الشعرى. ولكن يبدو أن العصر العباسى ظل هو

العصر الأمثل فى استرجاع الباحثين لأنساب الشعر الإحيائى، فهو العصر الذى اقترن به هذا الشعر، والذى تومئ إليه أغلب أسماء الأعلام المشار إليها فى قصائده. ولذلك استقر فى الأذهان أن هذا العصر هو العصر الذهبى الذى يعود إليه شعر الإحياء فى محاولته تأسيس النهضة الجديدة ببعث الماضى المزدهر. وطبيعى أن يوضع ما بعد هذا العصر، تحديدا ما بعد المتنبى أو المعرى على الأكثر، فى دائرة منحدرة، هى دائرة عصور العقم التى تمرد عليها الشاعر الإحيائى وناقضها، عندما رفض أفقها وعاد إلى الأفق الأكثر ازدهارا فى عصر الإبداع الذهبى وهو العصر العباسى.

ويقترن بهذه الملاحظة الأولى ملاحظة أخرى أسهمت فى تحديد قيمة العصر الذهبى الذى ينطوى عليه معنى الإحياء ويشير إليه. وهى ملاحظة خاصة بعنصر القيمة الشعرية التى تمايز بين الازدهار والانحدار، ومن ثم تمايز بين العقم والابتكار. ومن الواضح أن معنى عصور «العقم» بوصفها نقيض «الابتكار» (مثل «عصور الانحدار» التى جعلت نقيض «الازدهار») يرتبط بحكم قيمى ينبع من نظرية التعبير بالدرجة الأولى، فالشعر المبتكر الذى أبدعته عصور الازدهار هو الشعر الوجدانى الذى يعبر عن مشاعر صادقة لقائله، وذلك على نحو ما نجد فى كتاب أستاذنا الجليل عبد العزيز الأهوانى عن «ابن سناء الملك ومشكلة العقم والابتكار». وهو الكتاب الذى ينطوى على أكمل صياغة عربية أعرفها لربط

معنى الابتكار بنظرية التعبير، وردّ قيمة الشعر إلى وجدان قائله. ولكن ماذا يحدث إذ تخلينا عن نظرية التعبير بوصفها إطارنا المرجعي للقيمة؟ وماذا يكون عليه الحال إذا انتقلنا من نظرية التعبير إلى النظريات المحدثة التى تضم أشباه ما قاله ت. س. إليوت من أن الشعر ليس تعبيرا عن الشخصية وإنما هو فرار من الشخصية، وإن الفن حضور غيرى لأنه حضور موضوعى، ليست وظيفته أن يكشف لنا عن شخصية صاحبه كما تفعل المرآة، فذلك فعل من أفعال المحاكاة الساذجة، وإنما الكشف عن أفق جديد من الإبداع الذى هو خلق وليس تعبيرا أو محاكاة؟

الواقع أن نظرية التعبير هذه أسهمت فى تحديد العصر الذهبى من ناحية، وتحديد القيمة الشعرية التى ينطوى عليها هذا العصر من ناحية ثانية، ويبدو أننا إذا أردنا وضع الإطار المرجعى للقيمة فى الكيفية التى تناول بها الشاعر الإحيائى تراثه، فإن علينا أن نضع حدود العصر الذهبى موضع المساءلة بالقدر الذى نضع به نظرية التعبير الملتبسة بها. والحق أنه بالقدر الذى لا يمكن إيقاع التطابق بين معنى الابتكار وما جاء إلينا من الشعر العباسى – وهو شعر ينطوى على العقيم والمبتكر شأن كل شعر فى نهاية المطاف – فإنه لا يمكن إيقاع التطابق بين الشعر العباسى والعصر الذهبى للشاعر الإحيائى، فكما كان هذا الشاعر يتطلع إلى النماذج التى

هى أبعد ما تكون عن التعبير الوجدانى المباشر، كان هذا الشاعر يبسط معنى العصر الذهبى على تراثه كله، ويرى فى كل عصوره عصرا ذهبيا لابد من الالتفات إليه والإفادة منه، خصوصا حين كان هذا الشاعر يجد ما يدعم نموذج «الشاعر الحكيم» فى ذهنه.

وإذا جاوزنا نظرية التعبير إلى حصر معنى العصر الذهبى فى العصر العباسى وحده، لاحظنا أن الشعراء العباسيين الفحول الذين يذكرهم الباحثون عادة كانوا فعلا، بمثابة مثل عليا فنية حاكاها شعراء الإحياء ونسجوا على منوالها، لكن العباسيين لم يكونوا المثل الوحيدة، لأن الشاعر الإحيائى لم يكن منحصرا فى العصر العباسى وحده، ولم يكن يلتفت إلا نادرا لما تخلّف من عصور الضعف والانحطاط فيما زعم كثير من الدارسين المعاصرين، وإنما كان يجيل بصره فى دواوين المتقدمين من الفحول والمتأخرين من شعراء عصور الضعف بلا تفرقة أو تحيز، فلم يكن المهم عنده العصر فى ذاته وإنما النموذج الشعرى الذى عقد عزمه على إحيائه. وما أيسر إثبات ذلك بالتتبع الدقيق لمصادر الصورة فى الشعر الإحيائى بوجه عام أو معارضات الشاعر الإحيائى بوجه خاص.

لقد لاحظت أثناء بحثى عن المصادر التراثية للصورة الشعرية فى قصائد شعراء الإحياء أن الصورة الواحدة عند أمثال

البارودى وحافظ وشوقي وصبرى لا تعتمد على مصدر واحد فى الكثير من الأحيان، بل تعتمد على أكثر من مصدر، وتتوزع أصولها توزعا عادلا بين عصور الازدهار والضعف فى حالات لافتة، وتميل إلى عصور العقم أكثر من ميلها إلى عصور الازدهار فى حالات الغزل على وجه التحديد. ويرجع سر هذا التوزع فى المصادر إلى حقيقة بسيطة، مؤداها أن الشاعر الإحيائى كان يرى أن جميع الشعراء القدماء على اختلاف عصورهم شعراء يمكن الإفادة منهم، والأخذ عنهم بأكثر من معنى أو طريقة. ولا شك أن هذا الشاعر كان يقوم بتفضيل بعض القديم على بعضه فى غرض بعينه، كما كان يتتلمذ على شاعر قديم بعينه، لكنه ما كان ينكر فضل الشعراء الآخرين من الناحية العملية، بل على العكس كان يعجب بالجميع ويفيد منهم فائدة واضحة فى أغلب صوره، ولعله كان يرى فى النقل عن المغمورين أو من لا يرقى إلى مرتبة الفحول فرصة لإخفاء النقل.

هكذا أعجب شوقى إعجابا لا حدّ له بالمتنبى لأن «معجزه لا يزال يرفع الشعر ويعليه، ويغرى الناس به... وحسبك أن المشتغلين بالقريض عموما والمطبوعين منهم خصوصا لا يتطلعون إلا إلى غباره ولا يجدون الهدى إلا على مناره»(٤٦) فيما يقول فى مقدمة الطبعة الأولى من «الشوقيات». ولكن أحمد شوقى فى الوقت نفسه،

وفى المقدمة نفسها، يثنى على البهاء زهير لأنه «سيد من أضحك فى القول وبكى، وأفصح من عتب على الأحبة واشتكى، وحسبك أنه لو اجتمع ألف شاعر يعززهم ألف ناثر على أن يحلوا شعر البهاء أو يأتوا بنثر فى سهولته لانصرفوا عنه وهو كما هو»(٤٧). ونرى محمود سامى البارودى ينقل بخط يده ديوان أبى تمام فى الوقت الذى ينقل فيه ديوان صُرَّدُرْ، وهو شاعر لا يمكن أن يوضع إلى جانب أبى تمام تحت أى معيار. يضاف إلى ذلك أن البارودى جمع فى مختاراته بين التهامى، والخفاجى، وابن حَيُّوس، والغزُىِّ، وابن الخياط، والأرَّجانى، والأبيوردى، وعمارة اليمنى، وسبط بن التعاويذى، كما جمع بين بشار، وأبى نواس، ومسلم، وأبى تمام، وأبى العلاء وغيرهم، أى أنه جمع بين شعراء الازدهار وشعراء العقم فى الوقت نفسه، وبلا تفرقة واضحة، على الأقل من منظورنا نحن أبناء العصر الحديث الذين نمايز بين العصور فى نوع مختلف من تراتب القيمة.

ولم يكن البارودى يعرف هذا النوع من التراتب الذى نعرفه، لسبب بسيط يرتبط بفهمه الذى يقيم نوعا لافتا من التسوية بين مفردات «القديم» الذى يعنى، فى ذاته وفى اتساعه وتباينه، نوعا مستقلا من القيمة الشعرية. ولذلك تضخمت مختارات البارودى، وامتدت زمنيا فى حدود خمسة قرون، من القرن الثانى للهجرة حتى

القرن السابع. ولكن مختارات البارودى لا تمثل كل قراءاته بالقطع، فقد لاحظت أنه يتأثر بشعراء جاهليين وإسلاميين ينتمون إلى فترة زمنية أسبق من فترة المختارات. ليس هذا فحسب، بل يتأثر بالمتأخرين من الشعراء المصريين أمثال ابن النبيه والبهاء زهير بوجه خاص.

وفى ضوء هذا الانفتاح المحايد فى ظاهره على «القديم» من الشعر العربى، فى مختلف عصوره وتباين شعرائه، عارض البارودى النابغة وعنترة وهما جاهليان، وبدأ إحدى قصائده ببيت لأبى كبير الهذلى على سبيل «الاجتلاب» أو «الاستلحاق» أو «الاصطراف» إذا استخدمنا المصطلح البلاغى القديم، وعارض أبا نواس وتأثر بغيره من شعراء القرن الثانى، وتأثر بالبحترى وأبى تمام وابن المعتز وأقرانهم من شعراء القرن الثالث، وعارض المتنبى وابن هانئ وأبا فراس من شعراء القرن الرابع، وعارض الشريف الرضى وأبا العلاء وغيرهما من القرن الخامس.. وهكذا، إلى أن نصل إلى البهاء زهير وابن النبيه الذى «يوازن» البارودى إحدى قصائده، وهو من شعراء القرن السابع. وفعل أحمد شوقى الأمر نفسه، فعارض من المتأخرين البوصيرى فى همزيته وبردته، والحصرى القيروانى فى داليته، فضلا عن تشطيره شعر البهاء زهير..إلخ. وشوقى والبارودى مجرد مثلين يغنيان عن ذكر غيرهما.

وما يدل عليه ذلك أن شعر الإحيائيين كان استجابات مشروطة بذاكرتهم، بالقدر الذى كانت ذاكرتهم مشروطة بالشروط التى وضعوها لفهم الشاعر ودور الشاعر. ونتيجة هذه الشروط، كانت الذاكرة محايدة ظاهريا، وذلك من حيث هى ذاكرة يستوعب محفوظها قدرا هائلا من الموروث الشعرى، فى نوع من الحياد اللافت الذى لا يدل دلالة حاسمة على الانحياز إلى عصر دون عصر أو مجموعة من الشعراء بالقياس إلى مجموعة أخرى. ولذلك أصبح الوجه التراثى من القصيدة الإحيائية مزيجا معقّد العناصر، يتركب من أكثر من مصدر وأكثر من أصل، وأصبح الشاعر الإحيائى نفسه – فى علاقته بذاكرته – أشبه بالصائغ الذى يصوغ قصيدته من عناصر ومواد بالغة التنوع والتعدد والتباين، قدمها له أكثر من شاعر قديم وأكثر من عصر، ويمكن أن نضرب على ذلك مثلا من شعر حافظ إبراهيم، وليكن قصيدته التى قالها فى رثاء البارودى، تلك التى مطلعها(٤٨):

ردوا علىّ بيانى بعـــد محمـــود إنى عييت وأعيا الشعر مجهودى

فمن اليسير أن نلمح تأثير أبى العلاء على ذاكرة حافظ الفاعلة فى هذه القصيدة، خصوصا حين يقوم حافظ بتشبيه البارودى بالمعرى قائلا(٤٩):

أودى المعرى تقى الشعر مؤمنه فكاد صرح المعالى من بعده يودى

أو حين يأخذ بعض صور المعرى ليفيد منها فى مرثيته، كأن يقول مثلا[٤٩]:

لو أنصفوه أودعوه فى جوف لؤلؤة من كنز حكمته لا جوف أخـــــدود

وكفّـنوه بدرج من صحيفـــــته أو واضح من قميص الصبح مقدود

حيث نجد تأثير أبى العلاء يساهم مساهمة لافتة فى البيتين؛ ويظهر ذلك حين نسترجع قول المعرى فى رثاء أبيه[٥٠]:

ولو حفروا فى درة ما رضيتها لجسمك إبقاء عليك من الدفن

وقوله فى رثاء الفقيه الحنفى[٥٠]:

واحـــبواه الأكفان من ورق المـ ـصحف كبرا عن أنفس الأبرار

وعندما نضم إلى بيتى حافظ السابقين غيرهما من أبيات القصيدة نجد الأثر العلائى واضحا، يؤكد معرفتنا المسبقة بأن حافظ إبراهيم قرأ أبا العلاء فى بداية حياته وتأثر به كثيرا، لكن ذاكرة حافظ فى هذه القصيدة لا تنطوى على أبيات أبى العلاء وحدها، لأنها ذاكرة متسعة الجنبات، متباينة العناصر، ومن ثم نجد المرثية تبين عن أوجه مغايرة من التأثر، خصوصا حين نقرأ فيها[٥١]:

نسخت يوم كريد كل ما نقلـــوا فى يوم ذى قار عن هانى بن مسعود

نظمت أعداك فى سلك الفـــناء به على روى ولكـــن غـــير معهـــود

كأنهم كلم، والمـــــوت قافيـــة   يرمى بها عربـــى غـــير رعـــديد

فإننا لن نجد لأبى العلاء أى أثر، ذلك على الرغم من أن أبا العلاء يشير إلى الدموع التى تنظم عقدا فى ديوانه «سقط الزند»(٥٢)، وإنما تلمح روح شعراء القرن السابع فى مصر بوجه خاص. وعندما نعود إليهم نكتشف أن عنصر الذاكرة الفاعل فى الأبيات هو ابن النبيه المصرى الذى كرر مثل هذه الصور كثيرا فى شعره، ويكفى أن نشير إلى إحدى مدائحه فى بنى أيوب حيث يقول(٥٣):

سل الكلى والطلى يا من يساجله   فالرمح ناظمه والسيف ناثره

أو إلى مدحة أخرى يقول فيها:

فنظم الكلى فى الطعن يروى لرمحه   ونثر الطلا بالضرب عن مشرفيه

ويعنى ذلك أن حافظ إبراهيم فى الوقت نفسه الذى يتأثر خطى أبى العلاء، ويعجب به، يتأثر خطى المتأخرين عنه بكثير، ويعجب بهم أيضا، ومن ثم أصبح شعره – فى بعده التراثى الذى يدل على أصوله القديمة – معرضا متباينا للجمع بين أكثر من شاعر وأكثر من عصر.

وما كان حافظ ينفرد بذلك، فتلك ظاهرة عامة فى شعر الإحياء، ويمكن أن نستشهد عليها للمزيد من التوضيح ببعض من

شعر أحمد شوقي، خصوصا قصائده التى تلفتنا إلى أصولها القديمة بطرائق دالة. ومن هذه القصائد قصيدته التى تبدأ على هذا النحو(٥٤):

لا السهد يطويه ولا الإغضاء ليل عداد نجومه رقباء

داجى عباب الجنح، فوضى ملكه ما للهموم ولا لها إرساء

أغزالة الإشراف أنت من الدجى ومن السهاد إذا طلعت شفاء

رفقا بجفن كلما أبكيته سال العقيق به وقام الماء

ففى هذه الأبيات الأربعة فقط تسترجع ذاكرة شوقى أكثر من شاعر، يمكن أن نشير إلى اثنين منهما فحسب، فالصورة التى ينطوى عليها البيت الأول (ليل عداد نجومه رقباء) مأخوذة من بيت ابن المعتز(٥٥):

وما راعنا تحت الدجى شىء سوى شبه النجوم بأعين الرقباء

والصورة التى يقوم بها البيت الرابع أو الأخير من صورة شوقى (سال العقيق به وقام الماء) مأخوذة أخذا حرفيا من بيت المتنبى فى مدح أبى على الأوراجى(٥٦):

وكذا الكريم إذا أقام ببلدة (سال النضار به وقام الماء)

ولا فارق بين الصورة وأصلها سوى استبدال كلمة «العقيق» فى بيت شوقى بكلمة «النضار» فى بيت المتنبى. وهو استبدال هين فى إطار الصيغة الوزنية التى تنبنى عليها الصورة البلاغية، وذلك على نحو يؤكد لنا دور الوزن فى عمليات التداعى التلقائية التى

كانت تنثال بها صيغ الشعر القديم لتغدو بعض مكونات الشعر الإحيائى. وربما كنت فى حاجة إلى أن ألفت الانتباه إلى أن هذا التداعى استبدل بالدلالة اللغوية المحدثة دلالة قديمة، أو استبقى الدلالة القديمة إذا شئت التحديد، فالفعل «قام الماء» الذى يراد به إيقاع المطابقة مع «سال النضار» يشير إلى دلالة جمود (تجمد) الماء، وهى الدلالة القديمة المستخدمة فى عصر المتنبى، وليست الدلالة الحديثة التى تعنى «القيام» أو «الوقوف» الذى يتبادر إلى الذهن فى عصرنا، وفى ذلك دليل آخر على الدور الذى تلعبه الذاكرة فى الوجه التراثى من الشعر الإحيائى.

٣- المعارضة والصنعة

لمعارضات الاحيائيين أهمية خاصة فى هذا السياق الخاص بالكشف عن آليات عمل المخيلة التقليدية، سواء من حيث علاقتها بالفهم القديم لصنعة الشعر، أو من حيث ممارسة هذه الصنعة حسب القواعد التى حددها القدماء. ومن هذا المنظور، فإن معارضات الإحيائيين تبين - من ناحية - عن مصادر الشاعر الإحيائى وتوزعها على عصور الموروث الشعرى العربى، وتبين من ناحية موازية عن بعض آليات الصنعة الشعرية عند هذا الشاعر. وهو أمر يتكشف عندما نقارن بين القصائد المُعَارَضة وأصولها القديمة، ونرقب ذهن الشاعر وهو يعمل فى مادة القصيدة القديمة التى يعارضها، متأملا صورها، محوّرا فى معانيها، واصلا بعضها بما يؤدى إلى صوره الجديدة.

ولكن ما الذى كان يهدف إليه الشاعر الإحيائى من معارضاته؟ فى بداية تكوينه، كانت المعارضة وسيلة للتدريب على النظم، ومحاولة للسيطرة على الوزن والقافية بمساعدة قصائد القدماء. وفى هذه الحالة كانت القصيدة القديمة تضع أمام الشاعر نموذجا يحتذيه، ويقوم الشاعر بكتابة قصيدته الجديدة حسب هذا النموذج، متطلعا إلى أن يتشابه شعره مع شعر النموذج المحتذى

فى القصيدة القديمة. وعندما تمرس الشاعر الإحيائى بالصنعة، ومهر فيها، وأصبح قادرا على تطويع قوافيه وأوزانه ومتملكا لناصية لغته، اختلفت وظيفة المعارضة وغايتها، فهجر الجانب التعليمى من المعارضة، ولم يعد هدفه يقتصر على التشبّه بالشاعر القديم، بل جاوز ذلك إلى منافسته ومحاولة التفوق عليه. ولذلك قال البارودى فى معارضته لرائية أبى نواس(٥٧):

فيا ربما أَخْلَى من السَّبْق أوّلٌ وبذَّ الجياد السابقات أخير

وكانت عملية التعليم التى قصدت إليها المعارضات فى البداية، ثم عملية المنافسة والحرص على التفوق بعد أن اكتملت عدة الشاعر فى النهاية، تقع فى حدود الدائرة الذهنية الصارمة للصنعة غالبا، الأمر الذى ترتب عليه تغييب العنصر الذاتى العاطفى من قصائد المعارضات إلى درجة كبيرة. ولذلك تحوّل الكثير من قصائد المعارضة إلى عمل من أعمال العقل الذى يصدر عن تفكير واع منظم، ولا يخلو من الاعتماد على الحجاج المنطقى والتوليد الذهنى. وقد لزم عن ذلك أن الشاعر الإحيائى لم يكن يرتبط فى كل الأحوال بموضوع القصيدة التى يعارضها، خصوصا بعد نضوجه الحرفى، وإنما كان يتوقف عند مجموعة من صورها الطريفة أو المبتكرة ليحاول توليد صور أخرى جديدة منها، يتشابه بها مع الشاعر القديم وينافسه. خذ مثلا معارضة البارودى للشريف الرضى، تجده

لا يهتم اهتماما بالغا من قصيدة الشريف إلا بهذين البيتين(٥٨):

ونشوان من خمر النعاس ذعرتــه   وطيف الكرى في العين يطفو ويرسب

لها مقلة يستنزل النوم جفنهـــا   إليه كما استرخى على النجم هـيدب

ويحاول أن يتفوق عليهما بصورة جديدة يولدها منهما، فيقول(٥٩):

وفتيان لهو قد دعـوت وللكـرى   خباء بأهداب الجفـــون مطــنب

إذا كان الشريف شَبَّه استرخاء الجفن على العين - لغلبة النوم - بالهيدب الذى يسترخى على النجم، فإن البارودى يولد من هذا التشبيه تشبيها آخر، فيشبه النوم بالخيمة التى طنبت على أهداب الجفون. وسواء راقتنا هذه الصورة أو خالفت ذوقنا المعاصر، وأغلب الظن أن التعمل فى صنعتها يبعدها عنا، فإن الصورة نفسها راقت المعاصرين للبارودى، وأشادوا بها إشادة دالة تكشف عن تقديرهم لجهد الصنعة الذى بذله فى توليدها. وقد أعجب حسين المرصفى - أستاذ العصر - بهذه الصورة، وقارن بين مطلع الشريف الرضى:

لغير العلا منى القـلا والتجـنب   ولولا العلا ما كنت فى الحب أرغب

ومطلع البارودى:

سواى بتحنان الأغاريد يطـــرب   وغيرى باللـذات يلهو ويعجـــب

وانتهى إلى أن «مطلع الثانية – أى قصيدة البارودى – وإن كان مولدا من مطلع الأولى فهو أنور، كما قيل إن فى الخمر معنى ليس فى العنب».(٦٠) ولم يكن المرصفى هو المعجب الوحيد بمثل هذا التوليد، فقد كان هناك كثيرون غيره، من طراز الأمير شكيب أرسلان الذى قال «ما مررت فى حياتى بجملة أعلى فى درجة البلاغة وأبدع فى التصوير من قوله: "وللكرى خباء بأهداب الجفون مطنب". وكيف لا يكون شاعر الأولين والآخرين من يغزو هذا الغزو؟»(٦١).

وعندما نتأمل موازنة البارودى لإحدى قصائد ابن النبيه نجد الظاهرة نفسها، حيث يلح البارودى على صور ابن النبيه الطريفة، وذلك لكى يحورها تحويرا عقلانيا ينتهى به إلى توليد صور جديدة. يتوقف مثلا عند بيت ابن النبيه(٦٢):

يسعى بها أهيف خَفَّتْ معاطفُـــه   لكنَ روادفَه من ثقلها رَجَحَـــتْ

ثم يولد منها صورته(٦٣):

خفت معاطفها لكـــن روادفهـــا   بمثل ما حملتنى فى الهوى رجحت

ولما كان ابن النبيه شاعرا متأخرا (توفى سنة ٦١٩هـ) مغرما بالزخارف والبديع، فإن البارودى يغرق قصيدته بالزخارف

المقترنة بالتلاعب الذهنى، فإذا شَبَّه ابن النبيه حبيبته فى بيت واحد بالظبى والشمس(٦٤):

لهفى لظبية أنس منكمــو نَفَــرَتْ   لا بل هي الشمس زالـت بعدما جَنَحَتْ

فإن البارودى يشبه الحبيبة بأربعة أشياء معا فى بيت واحد(٦٥):

كالبدر إن سفرت، والظبى إن نظرت   والغصن إن خطرت، والزهر إن نفحت

ولا شك أن هذا البيت يصور براعة البارودى وتفوقه على ابن النبيه بمقاييس عصره. أقصد إلى تلك المقاييس التى جعلت المرصفى يفضل أحد أبيات امرئ القيس على غيره، لأن البيت انبنى على أربعة تشبيهات بدلا من ثلاثة. ولا يكتفى البارودى بهذا بل يقول بعد ذلك(٦٦):

حتى إذا عَلِمَتْ ما حل بـى، ورأت   سُس، وخافت على نَفْس بها افتضحَتْ

حَنَّت رنَتْ عَطَفَتْ مالَتْ صَبَتْ عَزَمَتْ   هَمَتْ سَرَتْ وَصَلَتْ عَادَتْ دَنَتْ مَنَحَتْ

ولا شك أن تكرار كل هذه الأفعال في بيت واحد، يعد براعة يحسبها للبارودى أشباه المرصفى الذين حكموا له بالتفوق على ابن النبيه بمقاييس الصنعة التقليدية.

وعندما نترك هذه المعارضة، ونتأمل معارضة البارودى للنابغة الجاهلى مثلا، نلحظ شيئا دالا، وهو أن مستوى التلاعب

الذهنى والتوليد العقلى والزخارف الصناعية يقل بشكل واضح عن الموجود فى موازنة البارودى لابن النبيه أو معارضته الشريف الرضى. ويرجع السر فى ذلك إلى انفساح المدى الزمنى بين الشعراء الثلاثة - المُعَارَضين - واختلاف خصائص الصنعة التى يتميز بها كل منهم.

وتفسر لنا هذه الملاحظة ظاهرة لافتة فى الجوانب التقليدية من الشعر الإحيائى، حيث يسهل على القارئ لهذا الشعر ملاحظة أنه شعر متعدد المستويات. أقصد إلى أن الشاعر الإحيائى يقلل، أحيانا، من التوليد العقلى والتلاعب الذهنى، ولا يسرف فيهما بل يعتمد على نوع يسير من الحجاج المنطقى، لا تعقيد فيه، رغم حرص هذا الشاعر على التوليد. وفى أحيان أخرى يصل التعقيد والتلاعب والافتعال إلى مداه المسرف. وسبب ذلك - فى تقديرى - هو انفساح المدى الزمنى بين العصور التى يتأثر بها شعراء الإحياء وتعدد مدارسها الفنية المختلفة، ولذلك، فعندما يكون المَثَل المحتذى هو الشاعر الجاهلى أو الإسلامى نجد الجهد العقلى الذى يبذله الشاعر الإحيائى يقل فى درجته عن الجهد المبذول عندما يكون المثل المحتذى هو الشاعر العباسى المتأخر مثل الشريف الرضى أو ما بعده، الأمر الذى يعنى أن تعدد مستويات الصنعة فى عمل المخيلة التقليدية إنما هو نتيجة تغير المثل الأعلى الذى يحاكيه

الشاعر أو ينافسه، داخل عملية الاحتذاء، أو داخل صنعة حسن الاتّباع.

ويسير شوقى – كما سار غيره – فى طريق البارودى فيفعل ما يفعله، ويتوقف من القصائد التى يعارضها على الصور الطريقة بوجه خاص. وهذا أمر واضح فى أغلب معارضاته. ويمكن أن نكتفى هنا بمعارضته لسينية البحترى، وهى من أجمل معارضاته، وأكثرها إبانة عن مأساته الذاتية بسبب المنفى، وابتعاده عن الخديو الذى كان يرعاه. وهى المأساة الحديثة التى وازت المأساة القديمة التى عاناها البحترى بعد مقتل المتوكل راعيه، واضطراره إلى الفرار إلى ما يشبه المنفى. ولعل نجاح شوقى فى هذه المعارضة بالذات يرجع إلى أنه أطلق العنان لإبداعه الذاتى كى يصوغ انفعالاته الخاصة فى المنفى، بعيدا عن التقليد. ولكن هذا النجاح لم يمنع المخيلة التقليدية من معاودة الظهور، وممارسة وظيفتها التى لا تفارق الصنعة التراثية.

ويتضح ذلك عندما نضع فى اعتبارنا أبيات سينية البحترى التى لفتت عينيّ شوقى الصانع، واستفزت مخيلته التقليدية إلى التوليد. وهى ثلاثة أبيات تقريبا، كلها صور طريفة تستحق الاحتذاء والتوليد. هكذا، أخذ شوقى بيت البحترى فى الديوان(٦٧):

وهم خافضون فى ظل عـــــال مشرف يحسـر العيون ويخســـى

ونقله إلى وصف النيل[٦٨]:

ابن ماء السماء ذو الموكب الفخم الذى يحسر العـيون ويخسى

وأخذ صورة البحترى[٦٩]:

والمنايا مواثل وأنو شروان يزجي الصفوف تحت الدرفس

ونقلها إلى وصف موكب الناصر الأيوبى فى الأندلس[٧٠]:

وعلى الجمعة الجلالة والناصر نور الخميس تحت الدرفس

وأخذ صورة البحترى فى الإيوان أيضا[٧١]:

لو تـراه علمـت أن اللـيالى جعلـت فيه مأتما بعد عـرس

ونقلها إلى وصف قصور الحمراء مولدا منها صورة جديدة، هى[٧٢]:

مشت الحادثات فى غرف الحمراء مشى النعى فى دار عـرس

وتعـجبه هذه الصورة الأخـيرة لما تقوم عليه من مـفارقة، وشوقى يغرم غراما لافتا بهذا النوع من الصور، فيكررها كثيرا فى شعره، وذلك فى أبيات من مثل[٧٣]:

– كُفّنت فى ليل الزفاف بثوبـــه وُدفنت عند تبلج الإصـــباح

- نسجْت ثلاث عمائم، واستحدثت   أكفان موتى من ثياب زفـــــاف

- هذا بشير الأمس أصبح ناعيـا   كالحلم جاء بضده التأويـــــل

- ولرب أعراس خبأن مآتمـــا   كالرُّقط فى ظل الرياض تقـــبل

وكما اعتمدت عملية المعارضة على الجهد الذهنى الواعى للصنعة، فى المدى الذى انفسح أمام المخيلة التقليدية، اعتمدت العملية على مخزون هائل حفظته ذاكرة الشاعر الإحيائى، وأعانه فى منافسة أصحاب القصائد التى يعارضها. أقصد أن الشاعر الإحيائى عندما كان يولد صورا جديدة من صور القصائد التى يعارضها، كان يستعين بمحفوظه، ويفيد منه الكثير من صور الشعراء القدماء، خصوصا تلك التى تتشابه فى موضوعها مع المادة التى يعارضها، ثم يخلط صور ذاكرته بصور القصيدة التى يعارضها، مؤكدا صوره الخاصة التى ينافس بها الشاعر القديم. ولقد تطلبت هذه العملية جهدا خاصا، لأنها فى الوقت الذى اعتمدت على البراعة الذهنية، اعتمدت على محصول شعرى هائل وعته الذاكرة، محصول خدم الشاعر، وقدّم له مادة، كانت تصلح لأى غرض أو موضوع يعارضه. ولذلك يتوقف البارودى فى معارضته لابن هانئ عند صورته التالية(٧٤):

بين السحاب وبين الريح ملحمـة   قَعَاقِعٌ وظبى فى الجو تُخْـــتَرطُ

كأنه ساخطٌ يرضى على عَجَــلٍ ... فما يدوم رضى منه ولا سخــــط

فيأخذ العنصر الأساسى فى الصورة، وهو عراك السحاب مع الريح، ويتسع به، مكونا صورة أكثر تفصيلا، هى [٧٥]:

وليلة ذات تهـــــتان وأندبـــة ... كأنما البرق فيها صارمٌ ســـــلط

يطغى بها البرق أحيانا فيزجره ... مخرنطم زجل من رعدها خــــمـط

كأنما البرق سوط، والحيا نجب ... يلوح فى جسمهـــا من مَسّــه حبط

كأنه صارم، يَرْفَضُّ من علـــق ... بالأفق، يُغــمَدُ أحيانا فيخـــترط

ويعتمد تفصيل البارودى فى هذه الأبيات على الإفادة من مصادر أخرى غير ابن هانئ. وقد أراحنى البارودى من عناء البحث عن مصادره فذكر أغلبها فى مختارته. وبمقارنة هذه الصورة على شعر المختارات، وجدت البارودى أفاد من بيتى الشريف[٧٦]:

يا من رأى البرق على الأنعـــم ... يطوى رباط الفســـــق المظـــلم

محمرة منه كفاف الدجــــــى ... نضح جراح الفـــارس الأدهـــم

ومن بيت مهيار[٧٧]:

ترى سوط الشمال يشل منهـــا ... طرائد لا يكفى لها جمـــــــاح

ومن أبيات ابن الخياط[٧٨]:

كأن الغيوم جـــيوش تســـوم من العدل فى كل أرض صلاحــا
إذا قاتل المحل فيـــها الغمام بصوب الرهام أجاد الكفاحـــا
يقرطس بالطـــل فيه السهـــام ويشرع بالوبل فيه الرماحـــا
وسَلّ عليه ســـيوف الـــبروق فأثخن بالضرب فيه الجراحـــا

وأتصور أن البارودى أخذ فكرة العراك الأساسية من صورة ابن هانئ، ووسعها بتفصيل الصورة عن طريق الاستعارة حينا والتشبيه حينا آخر، فالتقط ذهنه قول ابن هانئ «معامع وظبى فى الجو تنخرط» ووسعه بتشبيه البروق بالسيوف وبالسوط، فضلا عن ترشيحه استعارات ابن هانئ. أما تشبيهه البرق بالسيف فقد أفاده من ابن الخياط، كما أخذ تشبيهه بالسوط من الشريف ومهيار فى الوقت نفسه مع شئ من التحوير. وأما وصفه المطر بالنجب التى يضربها البرق بسيفه وسوطه فيحدث فيها جروحا ظاهرة، فقد ولده من الصور الثلاث – عند الشريف ومهيار وابن الخياط – فى الوقت نفسه. وقد تكون للبارودى مصادر أخرى غير ما ذكره فى مختاراته، وهو أمر محتمل تماما لسببين: أولهما أن هذه الصور تدور دورانا واسعا فى الشعر العربى على اختلاف عصوره، وثانيهما أن مختارات البارودى لا تمثل كل قراءاته. ومن ثم يمكن أن أشير – على سبيل المثال – إلى ابن خفاجة (الذى لم يذكر

البارودى له شعرا فى مختاراته) حيث يستعير هذا الشاعر الأندلسى السوط للريح مرة[٧٩]:

سأركب منه ظهر أدهم ريض مروع الريح يجرى فيزبد

والبرق مرة أخرى[٨٠]:

طوت السرى، والبرق سوط خانق بيد الدجى، والريح ظهر أمون

وهنا نجد أيضا بعض العناصر التى يحتمل أن تكون قد أسهمت فى صورة البارودى، وابن خفاجة مجرد مثل يغنى عن ذكر باقى الشواهد بإشارته إلى غيره، فالمؤكد أن البارودى جمع أكثر من مصدر ومزجها جميعا بصورة ابن هانئ، وأجرت مخيلته التقليدية فيها عمليات من التحوير والتغيير والاستنتاج إلى أن خرجت بالصورة السابقة.

وقد فعل شوقى الفعل نفسه فى رثائه محمد فريد. وعلى الرغم من أنه كان يعارض - فى مرثيته هذه - أبا العلاء فى داليته التى يرثى بها الفقيه الحنفى[٨١]، فإنه لم يقتصر على صور أبى العلاء، بل حاول الجمع بين أكثر من صورة لأكثر من شاعر، مكونا من كل ذلك صوره المركبة من مثل[٨٢]:

كرة الأرض كم رمت صولجانا وَطَوَتْ من ملاعب وجياد

والغبار الذى على صفحتيهـــا دوران الرحـــى على الأجســـاد

تطلع الشمس حين تطلع نَضْحـا وتَنَـــحَّى كمنْـــجل الحَصَّـــادَ

تلك حمراء فى السماء، وهـــذا أعوجُ النصـــل مِنْ مراس الجلاد

فالصورة لا تعتمد على أبى العلاء وحده، بل تعتمد على غيره أكثر منه. أما الرحى فى البيت الثانى فكثيرة الدوران فى الشعر القديم، ولها مصدر قريب عند أبى العتاهية فى بيته المشهور(٨٣):

النـــاس فـــى غفـــلاتهـم ورحـــى المنيـــة تطـــحن

أما البيتان الأخيران فهما توليد من ابن المعتز فى وصفه للهلال(٨٤):

انظـــر إلى حســن هلال بـــدا يهتك من أنـواره الحندســـا

كمنجل قد صيغ من فضـــة يحصد من زهر الدجى نرجســا

ولكن مخيلة شوقى التقليدية حَوَّرت فى مصادره تحويرا واضحا، وذلك لكى تتناسب وموضوع الرثاء.

٤ – ذاكرة الشاعر التقليدى

ترى أستاذتنا الدكتورة سهير القلماوى أن أهم الخصائص المكوِّنة للنزعة الكلاسيكية فى شعر شوقى هى الاعتماد على مخزون ثقافى واسع، متنوع، أكثر من الاعتماد على المعاناة الآنية أو التأثر الحالى، وتوضح ذلك بقولها[٨٥]:

> «إن مفجِّر الوحى الشعرى عند شوقى لم يكن هو الأساس الذى يقف طويلا غائصا وراء كنهه أو جوهره، وكذلك لم يكن مجرى شعوره أو معاناته هو الأساس، وإنما المفجر يثير فى نفسه شحنات من العواطف التى سرعان ما ترتد إلى مخزون يماثلها فى الذاكرة الواعية، فإذا الربط بين هذا وذاك هو الذى يملى عليه الشعر فى أكثره».

وهذه ملاحظة سليمة فى إجمالها، دقيقة فى توصيفها، لا نلحظ عليها سوى أمرين: أولهما أنها تصدر عن نظرية التعبير بالدرجة الأولى، فتردّ الشعر إلى نبع الانفعالات الفردية على نحو مباشر، تأكيدا للمعنى الذى قصد إليه عبد الرحمن شكرى عندما قال بيته الشهير[٨٦]:

ألا يا طائر الفردو   س إن الشعر وجدان

وتلك نظرية فى الفن لم تعد سائدة، خصوصا منذ أن استبدل بها الوعى النقدى النظريات الموضوعية فى الفن بوجه عام، وأحل محلها عبارات من مثل عبارة ت. س. إليوت الشهيرة عن الشعر الذى هو فرار من الشخصية وليس التعبير عن الشخصية. وثانيهما أن ملاحظة أستاذتنا لم تحرر معنى «الذاكرة» بما يميز بين أنواع الذاكرة، ويكشف عن الفارق بين الذاكرة الاستحضارية التى هى قرينة التقليد الذى يراوح فى دائرة الأصل، والذاكرة الابتكارية التى تقوم بوظائف بالغة الفاعلية، وظائف دفعت الشاعر ستيفن سبندر - على سبيل المثال - إلى القول بأن الخيال عمل من أعمال الذاكرة، وأن قدرة الشاعر على التخيل ليست إلا قدرته على تذكر ما مر به من قبل وتطبيقه على موقف مختلف.

ولكن تبقى ملاحظة أستاذتنا عن الدور الذى يلعبه المخزون الثقافى للذاكرة فى النزعة الكلاسيكية بوجه عام، وشعر شوقى وأقرانه الإحيائيين بوجه خاص، ملاحظة سليمة فى إجمالها، دقيقة فى توصيفها، وآية ذلك ما نقرأه فى الشعر الإحيائى من عبارات تؤكد دور الذاكرة فى هذا الشعر، على نحو ما نجد عند البارودى الذى سبق أن استشهدت بقوله: «إن التذكر للنفوس غرام». وغرام النفوس الإحيائية - على نحو ما يبين عنه الشعر الإحيائى فى تفاصيله - هو تذكر الشعر القديم الذى ارتبطت به النفوس

الإحيائية كما سبق أن أوضحت من قبل. ومعنى ذلك أننا لا نجد ما ندفع به ما ذهبت إليه أستاذتنا من أن أهم خصائص النزعة الكلاسيكية فى شعر الإحيائيين بوجه عام هى الاعتماد على ذاكرة استوعبت الميراث الشعرى القديم، وتمثّلته التمثل الذى أفاد الشاعر الإحيائى فى نظم كل خاطر ومعنى. ولكن يبدو أن علينا إضافة تمييز آخر عند هذا المستوى، ونقابل بين الشعراء عموما من المنظور الخاص بالذاكرة. وأتصور أن هناك فارقا بين الشاعر الذى يستمد مادته من ذاكرته دون أن يقع أسيرا لها، والشاعر الذى يسلم قياده إلى هذه الذاكرة، أو ينظم شعره معتمدا على ما فيها من محفوظ لا غير.

هذا الفارق هو ما يميز بين الشاعر التقليدى والشاعر المبدع فى النزعة الكلاسيكية أو فى غيرها من النزعات، وفى الشعر الإحيائى أو غيره من أنواع الشعر، فالذاكرة وحدها لا تميز الشاعر الكلاسيكى عن غيره، ولا تميز الشاعر التقليدى فى ذاتها، لأنها القاسم المشترك فى كل إبداع أيا كانت المدرسة التى ينتمى إليها هذا الإبداع. ولا تتمايز عند الشاعر التقليدى إلا باقتصارها على المحفوظ من شعر أسلافه، وخوائها من تجارب الحياة الحية، وتقلّص دورها فى الاستعادة التراثية التى تدنى بأطراف الماضى والحاضر إلى حال من الاتحاد. ويعنى ذلك أن الفارق بين الشاعر

التقليدى (الذى لا يستحق تسمية الشاعر إلا مجازا) والشاعر المبدع من منظور الذاكرة ليس فارقا يرجع إلى معنى المدرسة الأدبية الذى لا ينطبق بتمامه إلا على المبدع متوسط القامة، فالمبدع المتفرد هو الذى يتأبى على أى تصنيف مدرسى أو مذهبى، وإنما يرجع إلى الدور الذى تقوم به الذاكرة فى إبداع الشعر من ناحية، والدور الذى يقوم به الشاعر فى علاقته بهذه الذاكرة من ناحية ثانية.

ويمكن التمييز بين الشعر الإحيائى نفسه من هذه الزاوية، لأن هناك فارقا بين الشاعر الإحيائى الذى يستغرقه تراثه إلى الدرجة التى تمحو حضوره المستقل، فيغدو شاعرا تقليديا لا يرى إلا بعيون السابقين، ولا يسمع إلا بآذانهم، وبين الشاعر الإحيائى نفسه حين ينتزع ذاته من قبضة التراث ، ليصوغ تجاربه على نحو مستقل، يفضى به إلى أفق الحضور الإبداعى، الأفق الذى يميز شوقى الذى يقول[٨٧]:

وطنى لو شغلت بالخلد عنه	نازعتنى إليه فى الخلد نفسى
وهفا بالفؤاد فى سلسبيل	ظمأ للسواد من «عين شمس»
شهد الله، لم يغب عن جفونى	شخصه ساعة، ولم يخل حسى

عن شوقى الآخر الذى قال[٨٨]:

لعلاك المذكرات عبيد خضع والمؤنثات إماء

فلم يفلح سوى فى استعادة بيت أبى العلاء المعرى(٨٩):

للمليك المذكرات عبيد وكذلك المؤنثات إماء

وذاكرة شوقى فى البيت الأخير أشبه بذاكرة حافظ إبراهيم الذى قال فى إحدى مراثيه(٩٠):

لست أدعوك بالتراب ولكن بخدود الملاح والأجياد

بقدود الحسان بالأعين النجـ ـل بتلك القلوب والأكباد

فلم يفعل شيئا سوى مسخ بيت أبى العلاء الشهير فى رثاء الفقيه الحنفى(٩١):

خفّف الوطء ما أظن أديم الـ أرض إلا من هذه الأجساد

كما تشبه ذاكرة البارودى الذى جرؤ على أن يقول(٩٢):

وما زاد ماء النيل إلا لأننى وقفت به أبكى فراق الحبائب

مستعينا بذاكرته التى استرجعت ميراثا كاملا من المبالغات الشعرية القديمة فى أوصاف الدموع، منها بيت البهاء زهير(٩٣):

وما زاد ماء النيل إلا بمدمعى لقد مرج البحرين يلتقيان

إلى غير ذلك من المبالغات التى استرجعتها ذاكرة البارودى

التقليدية، ودفعته إلى أن يضيف إلى ما فعل بيتا من قبيل(٩٤):

وكفكفت دمعا لو أسلت شئونــه   على الأرض ما شك امرؤ أنه البحر

فذكّرنا ببعض الأصل الذى اعتمدت عليه ذاكرة شوقى حينما انتقلت به من حرارة السؤال:

وسلا مصر: هل سلا القلب عنها   أو أسا جرحه الزمان المؤسى

إلى برودة التوليد التقليدى الذى يخاطب السفينة بشئ لا يقل عن قوله(٩٥):

نفسى مرجل، وقلبى شراع   بهما فى الدموع سيرى وأرسى

فدفعتنا إلى استرجاع مبالغة البارودى عن كفكفة الدمع الذى لو سال على الأرض ما شكّ امرؤ أنه البحر، وهى المبالغة التى تستدعى أمثالها فى ديوان شوقى، خصوصا فى الجزء الثانى الخاص بالوصف، حيث نقرأ(٩٦):

- والخد من دمعى ومن فيضــه   يشرب من عين ومن جـــدول

- وتواريــت بدمعــى   عن عيون الرقبــاء

ويمكن أن نصف جانبا كبيرا غير هين من شعر الإحيائيين بالتقليدية من هذا المنظور الذى يعطف معنى الاستعادة على معنى التذكر الحكائى إذا جاز استخدام هذا الوصف، خصوصا حين

نلمس ما يؤكده شعر أمثال البارودى وشوقى من احتشاد الذاكرة الحافظة بالمخزون التراثى الذى فرض المبالغة على هذا الشعر فى حالات كثيرة، خصوصا بعد أن دفع الشاعر الإحيائى إلى منافسة القدماء على النحو الذى نأى بكثير من شعره عن العيان المباشر لحدس الإبداع الذاتى، وأسلمه إلى تداعيات الذاكرة الحافظة التى جذبته إلى مخزونها غير المتجانس بالقدر الذى انتهت بالشاعر إلى أن يغدو شخصية من الشخصيات التى وصفها حافظ إبراهيم بقوله(٩٧):

أمعن التقليد فيها فغدت — لا ترى إلا بعين الكتب

ويعنى ذلك أن ذاكرة الشاعر التقليدى أشبه بالمستودع الذى يختزن الشاعر فيه كل ما قرأه على وجه الخصوص، وكما يقوم المستودع بالحفظ فحسب دون أن يتدخل تدخلا جذريا فى العلاقات المائزة بين المعطيات المحفوظة، كذلك ذاكرة الشاعر التقليدى لا تتدخل فيما تحفظه، وتظل سلبية فى حفاظها على محتوياتها. وعلاقة الشاعر التقليدى بهذه الذاكرة لها الأولوية المهيمنة فى نظمه، من حيث هى المبدأ الفاعل فى هذا النظم ومصدره. أقصد إلى المصدر الذى لا تخرج عنه الصور أو التراكيب التى تستعيد ما فى الذاكرة استعادة السلب التى نصفها بالتقليد، والمبدأ الذى يفرض خاصية الاتّباع على صور الشاعر وتراكيبه، مهما كانت درجة

التوليد التى تنبنى بها هذه الصور والتراكيب التى لا تخرج عن محاكاة النماذج المختزنة فى الذاكرة.

ويذكّرنى هذا النوع من الذاكرة بالقوة الحافظة التى وصفها حازم القرطاجنى فى كتابه «منهاج البلغاء وسراج الأدباء» بأنها القوة التى تكون خيالات الفكر فيها منتظمة، ممتازا بعضها عن بعض، محفوظا كلها فى نصابه، فإذا أراد الشاعر مثلا أن يقول غرضا ما فى نسيب أو مديح أو غير ذلك، وجد خياله اللائق به قد أهّبته له القوة الحافظة بكون صور الأشياء مترتبة فيها على حد ما وقعت عليه فى الوجود، فإذا أجال خاطره فى تصورها فكأنه اجتلى حقائقها، والمنتظم الخيالات من الشعراء – فيما يقول حازم القرطاجنى – كالناظم الذى تكون أنماط الجواهر مجزأة المواضع عنده، فإذا أراد أى حجر شاء على أى مقدار شاء، عمد إلى الموضع الذى يعلم أنه فيه فيأخذه وينظمه(٩٨). ووصف حازم لهذا النوع من الذاكرة (الحافظة) دال إلى حد كبير فى هذا المقام، لأنه لا يكتفى بالكشف عن أهمية مخزون هذه الذاكرة فى عملية النظم، وإنما يجاوز ذلك إلى وصف خصائص هذا المخزون، من حيث ما يخضع به إلى مبدأ المحاكاة بالمعنى الذى يقرن سلامة المخزون بترتبه على حد ما وقعت عليه بصوره فى الوجود، أو بالمعنى الذى يقرن هذه السلامة بالترتب على قواعد المنطق العقلى الذى يراعيه

الشاعر الكلاسيكي بوجه عام. والإلحاح على هذه القوة الحافظة يعنى – عند حازم – الإلحاح على الدور المهيمن الذى تقوم به ذاكرة المستودع فى عملية النظم التى تتحول إلى عملية استعادة بمعنى أو آخر. هذه العملية – بدورها – هى ما يميز الشاعر التقليدى فى المنطقة التى تعطف معنى الاستعادة على معنى الإحياء، وتقرن كليهما بصفة الصنعة التقليدية التى تنأى بالنظم عن أن يكون شعرا بالمعنى الذى نفهمه من كلمة الشعر.

وأتصور أن سببا رئيسيا من أسباب المبالغة المفتعلة فى الشعر الإحيائى – وهى الخاصية التى سأتوقف عندها فيما بعد – يرجع إلى الدور الطاغى للذاكرة الحافظة التى سجنت الشاعر الإحيائى بين جدرانها، وحجبت عنه نسائم التجارب الحية المتوترة التى عاشها بالفعل، والتى كان يمكن أن يستبدل بها المعطيات الهامدة للذاكرة التى دفعته دفعا إلى التقليد. أعنى التقليد استعادة لمحتويات هذه الذاكرة، ومحاكاة لصورها وتراكيبها، وخضوعاً لمنطقها حتى فى دائرة المنافسة التى أراد بها الشاعر الإحيائى أن يتفوق على أسلافه.

وإذا كانت عملية التوليد قد حققت للشاعر الإحيائى المقلّد – فى هذا السياق – ما قصد إليه من تصوره الخاص عن المعنى المبتكر وكيفية تكوينه، فإن هذه العملية كانت تنتهى فى الغالب

بشعر هذا الشاعر إلى الافتعال السقيم. وآية ذلك ما انتهى إليه شاعر الإحياء حين فصل الصور القديمة التى حفظتها الذاكرة عن سياقها الإبداعى الذى تستمد منه حياتها، ففقدت هذه الصور ثراءها السياقى وتوترها الدلالى. وعندما حوّر هذا الشاعر فى عناصرها وأضاف إليها من العناصر ما قصد به إلى إثبات البراعة والتفوق على الأصل، أو حتى التعمية على الأصل، كانت النتيجة مسخا شائها ينطق بالافتعال. خذ مثلا صورة أبى فراس الشهيرة(٩٩):

تكاد تضىء النار بين جوانحى إذا هى أذكتها الصبابة والفكر

تجد أن الصورة لا يمكن تقدير توترها الدلالى إلا داخل سياق القصيدة التى تستمد منه طاقتها، هذه الطاقة التى تتبدد على الفور عندما يعزلها البارودى - بعد تذكرها - عن سياقها الخاص، ويضيف إليها ما ينتهى بها إلى أن تصبح شيئا من قبيل(١٠٠):

ولكنه الحب الذى لو تعلقت شرارته بالجمر لاحترق الجمر

على أننى كاتمت صدرى حرقة من الوجد لا يقوى على مسّها صدر

ولم تكن صور التقليد فى الشعر الإحيائى توليدا مباشرا على هذا النحو، إذ يحدث كثيرا أن يكون المصدر القديم الذى تولدت عنه الصور الإحيائية مولدا بدوره من مصادر أقدم منه،

فذاكرة المقلدين من شعراء الإحياء ذاكرة هائلة فى استيعاب عصور الموروث المختلفة وطبقات شعرائه المتباينين، وذلك على النحو الذى كان يبين عن سلاسل متتابعة من توليدات الصورة البلاغية الواحدة. وفى هذه الحالة، كان الشاعر الإحيائى – إثباتا لبراعة التقليد – يكمل دورة التوليد التى مرت بها الصورة الواحدة عشرات المرات عبر عصور الموروث. وقد ينطوى المصدر الأصلى الذى تفرعت منه كل عمليات التوليد المختلفة على قيمة شعرية، لكن تقلبه من شاعر إلى آخر، أو من مقلد إلى مقلد إذا شئنا التحديد، فضلا عن ما ترتب على عملية الانتقال من تحوير فى العناصر، كان ينتهى بهذا الأصل إلى المبالغة التى غدت سمة عامة فى أغلب الشعر المتأخر زمنيا. وطبيعى أن يزداد الطين بلة، عندما كان الشاعر الإحيائى يقوم بعمليات التوليد مما حفظته ذاكرته من هذا الشعر المتأخر المتولد، بدوره، عن شعر أقدم منه. ومثال ذلك قول البارودى فى وصف الخمر(١٠١):

ألا عاطنيها بنت كرم تزوجت على نغمات العود بابن سماء

إذا اتقدت فى الكأس خلت وميضها على وترات الكف نضح دماء

حيث تجد أن الإيحاء البشع الذى يثيره فى نفوسنا «نضح الدماء» يتنافر تماما مع ما يفترض أنه سياق مبهج يستدعى الخمر. ولكن إتيان البارودى بمثل هذه الصور نتيجة ترتبت على محاولة توليد

صور الخمر عند المقلّدين من الشعراء المتأخرين أمثال السرى الرفاء الذى أغرم بهذه الصور البشعة الإيحاء على نحو ما نجد فى قوله(١٠٢):

يسيل فم الزّق الروى كأنه جراحة زنجى يسيل نجيعها

أو (١٠٢):

كأنها إذا مجها مقهقها يبكى دما

ومن المنطقى أن يكون التشبيهان فى بيتى السرى مولّدين من تشبيهات قديمة، متولدة بدورها عن تشبيهات أكثر قدما، وهكذا دواليك إلى أن نصل إلى ما قد نحسبه المصدر الأصلى عند الأعشى(١٠٣):

وسبيئة مما تعتق بابل كدم الذبيح سلبتها جريالها

٥- الوزن وذاكرة الشاعر التقليدى

لا يمكن الحديث عن الذاكرة الحافظة للشاعر التقليدى من غير الحديث عن الوزن والقافية، ومن حيث الدور الإيقاعى الذى يقومان به فى تحريك الذاكرة الحافظة وإثارة تداعياتها فى اتجاه خاص دون غيره، أثناء عملية النظم التى تعطف معنى الإحياء على معنى الاستعادة، وتدنى بكليهما إلى خاصية الافتعال التى يتميز بها الشعر التقليدى. وأحسب أن الوزن أهم أداة من أدوات التداعى فى ذاكرة الشاعر التقليدى، وأول عامل يقوم بتوجيه مسارات فعل التذكر فى هذه الذاكرة المحتشدة بمخزونها، فالوزن يلعب دورا حاسما فى جذب ما يتجانس مع إيقاعاته من تراكيب دلالية مختزنة فى الذاكرة، تراكيب تتجاوب إيقاعيا مع التركيب الوزنى الذى يستهل به الشاعر التقليدى فعل النظم فى قصيدته. أعنى أنه بمجرد أن يختار هذا الشاعر لنفسه وزنا خاصا وقافية بعينها ينظم عليها، فإن العدد العديد (أو القليل) المختزن فى ذاكرته من القصائد القديمة المتحدة مع هذا الوزن وتلك القافية يتأهب للحركة فى المستويات الشعورية واللاشعورية من ذاكرة هذا الشاعر، وتتداعى على ذهنه من التراكيب الدلالية لهذه القصائد وصورها البلاغية ما يجانس التركيب الإيقاعى للوزن والقافية اللذين

اختـارهمـا، وذلك على نحو يغـدو معـه التركيب الإيقـاعى المخـتـار، المتصل، المطرد، أشبـه بحجر المغناطيس الذى يجذب إليه العناصـر القابلة للتمغنط من الأشياء المجانسة لتكوينه.

ذلك ما نراه على وجه التحديد فى الجانب التقليدى من شعر الإحيائيين، حيث الجانب الذى تسيطر عليه الذاكرة الحافظة، ويظهر فيه أثر التداعى الذى توجهه حركة الوزن والقـافية. ومن الواضـح أن الذاكرة التقليدية للشـاعر الإحيـائى بوجه عـام كانت تتـميـز بقدرة خاصـة على الهيمنة، نتيجة مـا احتشدت به من قصـائد التراث التى فـرضت حـضـورهـا الطـاغى بواسطة الدور الذى قـام به الوزن فى عمليات التداعى المختلفة.

ولعل الشـاعر الإحيائى كان يشعر بهذه العمليات على نحو واع، يدفعه إلى التـحوير والتغيير فى التراكيب والصور التى كانت تنثال على ذهنه من الذاكرة أثناء عملية النظم، كى لا يتهم بالسـرقة التى كانت تهمـة جاهزة شـائعة فى عصـره. ولكن المؤكد أن الأمـر كـان يخـتلط عليـه في كثـيـر من الأحيـان، شـأنه شـأن كل الشـعـراء التقليديين، فلا يستطع التمييز بين ما هو له بالفعل وما هو لغيره من الشعراء الذين سبقوه أو الذين حفظت أشـعارهـم ذاكرته. وكان ذلك الأمر يمثل مشكلة مؤرقة، على النحو الذى عبّر عنه واحد من هؤلاء الشـعـراء، هو أحـمـد مـحرم، بقوله (فى مـقـال له نشـره فى مـجلة

«أبولو» بمناسبة وفاة شاعر النيل عام ١٩٣٢) :

«إن الشاعر إذا كثرت محفوظاته ازدحمت الصور اللفظية والمعنوية في ذهنه، فاختلط بعضها ببعض اختلاطا يجعل الاحتراس من أشق الأمور وأصعبها، فقد يضع المعنى أو الشطر من البيت أو البيت كله من هذه المحفوظات في شعره، وهو يظنه من وحى شاعريته وفيض قريحته، وقد يتبين ذلك ويعرفه ولكن بعد حين»[١٠٤]

والواقع أن أحمد محرم لم يكن يصف حافظ إبراهيم بهذه الكلمات بقدر ما كان يصف مدرسته الإحيائية كلها، من زاوية الوعى بالمشكل الذى كانت تفرضه علاقة الإذعان إلى الذاكرة.

وللوزن أدواره الحاسمة فى هذه العلاقة، وأولها أنه وسيلة من وسائل رياضة القول، يستهل بها الشاعر التقليدى النظم، على نحو يتحول فيه البيت الشعرى القديم الذى يردده الشاعر أو تقذفه إليه الذاكرة إلى ما يشبه المفتاح الذى يفتح أبواب الكلام المغلقة، ويبعث النشاط فى تداعيات الذاكرة المرتبطة بمجاله الإيقاعى والدلالى، ولذلك يبدأ البارودى إحدى قصائده بقوله[١٠٥] :

ألا يا حمام الأيك إلفك حاضر وغصنك ميّاد ففيم تنوح

والبيت كله ليس له وإنما لأبى كبير الهذلى. وقال فى قصيدة أخرى(١٠٦):

علىّ طلاب العز من مستقره ولا ذنب لى إن عارضتنى المقادر

والبيت كله لأبى فراس الحمدانى فيما عدا كلمة القافية «المقادر» التى استبدلها البارودى بكلمة «المطالب» فى بيتَ أبى فراس، والفعل «حاربتنى» الذى استبدل به البارودى فى تنقيحه الأخير لديوانه الفعل «عارضتنى».

وأتخيل أن البارودى التقليدى – شأن بقية شعراء التقليد – كان يقوم بشئ من التحوير فى الأبيات التى يستدعيها الوزن على ذهنه، خصوصا إذا تنبه إلى أنها ليست له، ومع ذلك فإن العين المدققة يمكن أن ترد أمثال هذه الأبيات إلى أصلها، كما يحدث فى قوله الذى يصف به الأهرام وصفا تشبيهيا(١٠٧):

رسا أصلها وامتد فى الجو فرعها فأصبح وكرا للسماكين والنسـر

فهو وصف تستدعيه الذاكرة من بيت أحد الشعراء المصريين فى الأهرام يجمع الموضوع والوزن والقافية معا(١٠٨):

أنافا عنانا للسماء وأشرفـا على الجو إشراف السماك أو النسر

وعندما يقول البارودى فى القصيدة نفسها واصفا هرمى خوفو

وخفرع:(١٠٩)

كأنهما ثديان فاضا بــــدرة		من النيل تروى غلة الأرض إذ تجرى

نجد وراءه من الوزن نفسه والقافية نفسها للشاعر القديم نفسه(١١٠):

وقد وافيا نشزا من الأرض عاليا		كأنهما نهدان قاما على صـدر

ولا يختلف حافظ إبراهيم عن أستاذه البارودى فى ذلك كثيرا، فتداعى الوزن والقافية يلفت الانتباه فى شعره، ويدفع إلى الوقوف عند بيت من قبيل(١١١):

وحـسـرة فى القلب لو قـسـمت		على ذوات الطوق لم تسـجـع

والتذكير بأصله المتداعى من شعر صُرّدر الذى حفظته الذاكرة(١١٢):

كم مـرّ بى من صـرفـه حـاصب		لو مـر بالورقـاء لم تسـجع

وشأن هذا البيت شأن بيت حافظ الآخر فى وصف الأرض(١١٣):

وأصـبـحت تشـتـاق طوفـانهـا		لعلهـا من رجـسـهـا تطهـر

الذى يستدعى، وزنا وقافية واستعارة وتركيبا، بيت أبى العلاء(١١٤)

والأرض للطوفــان مشتاقــة		لعلهــا من درن تغــسل

والظاهرة نفسها موجودة في ديوان محمد عبد المطلب الذي يقول(١١٥):

تَبَصّر خليلي هل ترى من كتائب   دلفن بها كالسيل من كل موبق

حيث التركيب كله من زهير بن أبي سلمى في معلقته الشهيرة التي منها(١١٦).

تبصّر خليلي هل ترى من ظعائن   تحملن بالعلياء من فوق جُرْثُم

ويبدو أن هذا النوع من التداعي كان ينطوي على نوع من التبادل بين التركيب النحوي الذي يؤدي دور ما يشبه «الصيغة» في النظم الشفاهي. وآية ذلك الشطر الثاني من بيت حافظ الذي يسترجع الصيغة النحوية نفسها في الشطر الثاني من بيت أبي العلاء، وذلك على النحو نفسه الذي تقترن به الصيغة النحوية والصيغة الوزنية في بيت البارودي:

وما زاد ماء النيل إلا لأنني   وقفت به أبكي فراق الحبائب

الذي يسترجع الصيغة النحوية الملازمة للوزن نفسه في بيتي البهاء زهير:

- وما زاد ماء النيل إلا بمدمعي   لقد مرج البحرين يلتقيان

- وما طاب ماء النيل إلا لأنه   يحل محل الريق من ذلك الثغر

وهما بيتان لا يجمعهما وبيت البارودي وزن «البحر الطويل» فحسب بل الصيغة النحوية المتكررة في الشطر الأول من الأبيات

الثلاثة، وذلك على نحو قد يغرى أصحاب نظرية «النظم الشفاهى» بالالتفات إلى دور الذاكرة فى نظم الشعر الإحيائى الذى يبين عن سمات شفاهية واضحة، سمات تقترن بتكرار «الصيغ» اللغوية التى يستدعيها الناظم الشفاهى من ذاكرته الجاهزة دوما.

ولا شك أن الذى أوقع الشاعر الإحيائى فى هذا الجانب من التكرار الصيغى هو استغراق ذاكرته فى الدواوين القديمة، على النحو الذى لا يمكن معه أن يقرأ القارئ قصيدة من قصائد هذا الشاعر من غير أن يجد ما يذكّره بتراكيب الشعر القديم وصيغه الإيقاعية. كأنما تداخل شعر هذا الشاعر وشعر القدماء فى أبعاد كثيرة، وأصبح ينطق بما كانوا ينطقون من صور وتراكيب. خذ مثلا قصيدة شوقى الطويلة «صدى الحرب» التى قالها مادحا السلطان عبد الحميد فى أعقاب الحرب العثمانية اليونانية، والتى مطلعها(١١٧):

بسيفك يعلو الحق، والحق أغلب ... وينصر دين الله أيان تضرب

تجد قصيدة المتنبى التى مطلعها(١١٨):

أغالب فيك الشوق والشوق أغلب ... وأعجب من ذا الهجر والوصل أعجب

تتداعى التداعى الذى يوجّهه إيقاع الوزن والقافية فى آليات المعارضة، وذلك إلى الحد الذى نرى معه هذه التوافقات الدالة من التكرار الصيغى على النحو التالى:

شوقی:

ومملكة اليونان محلولة العـــرى رجاؤك يعطيها وخوفك يسلـــب

[٣٠/١]

المتنبی:

إذا لم تنط بی ضيعة أو ولايـــة فجودك يكسونی وشغلك يسلـــب

[٤/٦]

شوقی:

تروح المنايا الزرق فيه وتغـــتدی وما هو إلا الموج يأتی ويذهـــب

[٣٤/١]

المتبنی:

له فضلة عن جسمه فی إهابـــه تجیء علی صدر رحيب وتذهـــب

[٤٦٥]

شوقی:

فقبلّت كفا كان بالسيف ضاربـــا وقبلّت سيفا كان بالكف يضـــرب

[٣٨/١]

المتنبی:

إذا ضربت فی الحرب بالسيف كفه تبينت أن السيف بالكف يضـــرب

[٤٦٥]

ولا يتـوقف أثر التـداعی الوزنی من شـعـر المتنبی علی القصيدة السابقة بل يجاوزها إلی نماذج أخری لافتة من شعر

شوقي، قصائد ينفصل فيها تداعي الوزن عن الصيغ النحوية المتكررة ليستبقي تكرار الدلالة الإيقاعية، خذ مثلاً قول شوقي في رثاء حافظ إبراهيم(١١٩):

ودت لو أني فــداك من الردى   والكاذبون المرجــفــون فــدائي

تجد وراءه بيت المتنبي(١٢٠):

تطيع الحــاســدين وأنت مــرء   جــعلت فــداءه وهم فــدائي

ويبدو أن كثرة تداعيات المتنبي في شعر شوقي مرجعه إلى أن أحمد شوقي حفظ ديوان المتنبي بأكمله في الفترة التي قضاها في باريس لدراسة الحقوق، فيما يروى عنه الأمير شكيب أرسلان(١٢١). وهي رواية تؤكد أن ذاكرة شوقي غلبت عليه في التطلع إلى باريس التي غامت مشاهدها تحت وطأة المحفوظ التراثي الذي احتشدت به الذاكرة.

ولكن تداعي أبيات الشعر القديم على ذاكرة شوقي بواسطة الفاعلية الخاصة لوحدة الوزن والقافية لا يتوقف على شعر المتنبي وحده من بين الشعراء القدماء، وإنما يجاوزه إلى غيره من الذين حفظت ذاكرة شوقي أشعارهم التي استدعتها حين أهاجها الوزن. وقد سبق أن استشهدت ببيت شوقي(١٢٢):

لا الســهـد يطويه ولا الإغــضــاء   ليل عـداد نجـومـه رقــبــاء

وهو البيت الذى نجد وراءه بيتا لابن المعتز، فرض نفسه على عمليات التداعى لتشابه الوزن والقافية، أعنى البيت الذى يقول[١٢٣]:

ما راعنا تحت الدجى شىء سوى   شبه النجوم بأعين الرقباء

ورغم أن ابن المعتز يكرر مثل هذا التشبيه على أوجه كثيرة فى شعره، فإن شوقى لا يأخذ التشبيه إلا فى هذا البيت المتحد وزنا وقافية مع قصيدته.

ويعرف كل دارسى الأدب الحديث غرام شوقى بالمعارضات التى رأى فيها وسيلة من وسائل مباراة القدماء والتفوق عليهم فى دروب الإبداع التى استهلوها، لكن الذى لا يعرفه الكثيرون أن ذاكرة شوقى ما كانت تنغلق على الأصل القديم الذى يعارضه وحده، وإنما كانت تنفتح على غير الأصل من مجموعات القصائد القديمة المتحدة مع قصيدة المعارضة فى الوزن والقافية. ولذلك كان من الطبيعى أن تتداعى على ذهن شوقى تراكيب هذه القصائد وصورها، وتتداخل فى عملية تشكيل المعارضة التى لم تكن تتقيّد - لا شعوريا - بأصل واحد حسب ما درجنا على الاعتقاد. ويمكن أن أضرب على ذلك مثلا بقصيدة شوقى التى قالها فى انتصار الأتراك بقيادة الغازى مصطفى باشا كمال الذى يطلق عليه شوقى فى القصيدة لقب «خالد الترك». وهى القصيدة التى ذهب كثير من

الباحثين إلى أن شوقى كان يعارض بها أبا تمام فى قصيدته «عمورية» التى مطلعها[١٢٤]:

السيف أصدق أنباء من الكتب   فى حدّه الحد بين الجد واللعب

وبالفعل فإن شوقى يعارض «عمورية» أبى تمام بأكثر من معنى، ويتأثر بكثير من أبياتها، ويوسع بعض صورها ليصوغ صوره الخاصة عن انتصار الأتراك، على نحو ما لاحظ طه حسين[١٢٥] . ولكن مع كل هذا التأثر بأبى تمام فقد كان فى ذهن شوقى قصيدة أخرى غير عمورية، وهى قصيدة كتبها الشاعر المصرى ابن النبيه فى مديح الملك الأشرف السلطان مظفر الدين الأيوبى، ويمكن أن نقارن بين مطلع شوقى:

الله أكبر كم فى الفتح من عجب   يا خالد الترك جدّد خالد العرب

ومطلع ابن النبيه[١٢٦]:

الله أكبر ليس الحسن فى العرب   كم تحت لمة ذا التركى من عجب

حيث نجد التشابه بين المطلعين واضحا كل الوضوح. ورغم أن الغرض الذى قيلت فيه قصيدة ابن النبيه يختلف اختلافا واضحا عن غرض شوقى، وإن كان المدح يجمع بينهما، فمن الواضح أن اختيار شوقى لوزن قصيدة أبى تمام، وهو وزن البحر البسيط، وقافيتها، جعل تراكيب قصيدة ابن النبيه تتداعى على ذهنه ويستفيد منها فى تكوين مطلعه.

غير أن أحمد شوقى لم يتأثر فى تشكيل بائيته بأبى تمام وابن النبيه فحسب بل تأثر بالمتنبى الذى تداعى على ذهنه فى الوقت نفسه. وعندما نتأمل وصف شوقى لخيل الترك فى قصيدته، خصوصا بيته الذى يقول(١٢٧):

كما ولدتم على أعراقها ولدت　　فى ساحة الحرب أو فى باحة الرحب

نجد أن الصورة البلاغية فى البيت تدين للمتنبى فى بيته الذى يصف الخيل بقوله(١٢٨):

وكأنها نتجت قياما تحتهم　　وكأنهم ولدوا على صهواتها

ومن الطريف أن نعلم أن «عمورية» أبى تمام كانت وراء قصيدة أقدم للبارودى أستاذ شوقى، قصيدة من قافية الميم لا الباء، دفعها الوزن إلى عمورية ودفع الوزن عمورية إليها، فانقلب مطلع الطائى(١٢٩):

السيف أصدق إنباء من الكتب　　فى حده الحد بين الجد واللعب
بيض الصفائح لا سود الصحائف فى　　متونهن جلاء الشك والريب

إلى مطلع البارودى(١٣٠):

بقوة العلم تقوى شوكة الأمم　　فالحكم فى الدهر منسوب إلى القلم
كم بين ما تلفظ الأسياف من علق　　وبين ما تنفث الأقلام من حِكَم

الذى استهل قصيدته استهلالا نقضيا، يستحق اهتماما خاصا لما

يتضمنه من مناقضة دلالية تفرض تقديم القلم على السيف، على العكس من فعل أبي تمام، لكن حسبنا الإشارة السريعة إلى الوزن الذى أتى به قانون التشابه فى فعل التداعي، على النقيض من الدلالة التى جاء بها قانون التضاد فى الفعل نفسه.

وأختم الإشارة إلى الدور الذى يلعبه الوزن فى ذاكرة الشعر الإحيائى بقصيدة «نهج البردة» الشهيرة لأحمد شوقى، تلك التى لا تعارض بردة البوصيرى وحدها، ومن ثم تستفيد من صوره دون غيرها، بل تتعدى قصيدته إلى ثلاث أخرى غيرها من نفس الوزن والقافية. وهذه القصائد هى: ميمية المتنبى التى مطلعها(١٣١):

ضيف ألمّ برأسى غير محتشم   والسيف أحسن فعلا منه باللمم

وميميته التى مطلعها(١٣٢):

واحر قلبـــاه ممن قلبـــه شبم   ومن بجسمى وحالى عنده سقـــم

وميمية الشريف الرضى التى مطلعها:

يا ليلة السفح ألا عـدن ثانيـة   سـقى زمـانك هطال من الديم

ورغم اختلاف أغراض هذه القصائد وتنوعها، فمن الواضح أن وزن قصيدة البوصيرى التى هى أساس المعارضة وقافيتها أثار فى ذاكرة شوقى بعض محفوظه من الشعر القديم، فتداعت على ذهنه هذه القصائد، وكلها من وزن واحد وقافية واحدة، وربما الكثير

غيرها مما لم أحصه أو أفلح فى تتبعه. لكن الذى لفت انتباهى فى هذا التتبع أن البوصيرى نفسه كان يتأثر خطى المتنبى ويستعين به أثناء نظم البردة، فبيته[١٢٣]:

ولا أعدت من الفعل الجميل قرى ضيف ألمّ برأسي غير محتشم

يقوم عجزه على استعارة كاملة لصدر إحدى قصيدتى المتنبى اللتين أشرت إليهما، ومن ثم يبين عن ظاهرة التكرار الصيغى مرة أخرى. ويبدو الأمر كأن شوقى صنع صنيع البوصيرى وسار على هديه، لكنه استعان بأكثر من شاعر وأكثر من قصيدة. وقد أنتج ذلك تداخلا طريفا فى صور «نهج البردة» فامتزجت صور المتنبى والشريف الرضى والبوصيرى واختلطت معا. ويمكن التوقف عند الجزء الأول من هذه القصيدة، وهو الجزء الخاص بالنسيب، ونتأمل هذين البيتين[١٢٤]:

جحدتها وكتمت السهم فى كبدى جرح الأحبة عندى غير ذى ألم

يا لائمى فى هواه والهوى قدر لو شفك الوجد لم تعذل ولم تلم

فنرى أنهما يستمدان نسيجهما من المتنبى والشريف الرضى والبوصيرى فى الوقت نفسه. يقول المتنبى[١٢٥]:

إن كان سرّكم ما قال حاسدنا فما لجرح إذا أرضاكم ألم

ويقول الشريف الرضى[١٣٦]:

تعجّبوا من تمنى القلب مؤلمه وما دروا أنه خلو من الألم

أقول للائم المهدى ملامته ذق الهوى فإن استطعت الملام لُم

ويقول البوصيرى[١٣٧]:

يا لائمى فى الهوى العذرى معذرة منى إليك ولو أنصفت لم تلم

وتدور المصادر الثلاثة جميعا حول معنى واحد، أو فكرة واحدة، هى استعذاب العاشق لألم الحبيب، والمصدر الأصلى هنا هو المتنبى، وبيته كان يعبر عن إحساس حزين، شعر به بعد أن أهمله سيف الدولة واستمع إلى أقوال الوشاة، ثم جاء الشريف الرضى وتلقف الصورة ونقلها من العتاب إلى الغزل، كعادة الشاعر المتأخر عندما يستفيد من المتقدم، وحوّر فيها بما يناسب مقتضى الحال الجديد فولّد منها صورة اللائم، وجاء البوصيرى فتلقف ما ولّده الشريف (أى صورة اللائم) وترك الأصل، ثم جاء شوقى من بعدهما واسترجع الصور الثلاثة فمزجها معا وحوّرها مكونا بيتيه السابقين، فجمع أصل الصورة عند المتنبى مع توليد الشريف واستفادة البوصيرى، لكنه أضاف إلى الصورة ثلاثة أشياء جديدة، أولها: فكرة السهام. وهى تفريع آخر ولّده من صورة الجرح عند المتنبى. وثانيها: فكرة العذل وقد أعانه عليها محفوظه، فالعذول

يقترن عادة باللائم عند الشعراء القدماء. وثالثها: فكرة قدرية الحب. وعبارة شوقي «الهوى قدر» مصاغة في قالب الحكمة الذى أغرم به غراما تأثر فيه بخطى أستاذه المتنبى. ولكنها مثل كثير من حكم شوقى نتيجة تمثل الموروث، وهى هنا ناتجة عن تمثل شعر العذريين أمثال المجنون أو جميل الذى يقول(١٣٨):

فقلت له فيها قضى الله ما ترى علىّ، وهل فيما قضى الله من ردّ

فإن يك رشدا حبها أو غواية فقد جئته وما كان منى على عمد

وعندما يقول شوقى بعد أبيات(١٣٩):

يرعن للبصر السامى ومن عجب إذا أشرن أسرن الليث بالعنم

نجد الشئ نفسه، فأصل الصورة هو المتنبى فى بيته(١٤٠):

ترنو إلىّ بعين الظبى مجهشة وتمسح الطل فوق الورد بالعنم

وإذا كانت صورة الأصل الأقدم تعبر عن إحساس تلقائى، فإن صورة الفرع المولّد تنطوى على نوع من التلفيق الذى توارثه الشعراء القدماء إلى أن جاء الشريف الرضى وتأثر بالمتنبى – بدوره – وولّد الصورة التى يقول فيها(١٤١):

وألمستنى وقد وجد الوداع بنا كفا يشير بقضبان من العنم

ثم جاء شوقى وسار على إثرهما فقال:

يرعن للبصر السامي ومن عجب إذا أشرن أسرن الليث بالعنم

فلاحظ الأصل عند المتنبي، وولّد من زيادة الشريف – وهي اللمس بالأكف – فكرة الأسر، وقد ساعدته على ذلك كلمة «القضبان» التي تستدعي ذهنيا (بعامل الاقتران المكاني) فكرة السجن أو الأسر.

وعندما نترك هذين المثلين إلى باقي المقطع الأول من نهج البردة، نلاحظ أن تأثير البوصيري يخفت إزاء تأثير الشريف الرضي بوجه خاص، فكثير من صور المقطع النسيبي في قصيدة شوقي يدين لصور الشريف التي كانت بمثابة الرحم لعمليات التوليد. خذ مثلا مطلع شوقي(١٤٢):

ريم على القاع بين البان والعلم أحل سفك دمي في الأشهر الحرم

تجد أن هذه الصورة ليست من البوصيري في شئ، وإنما هي من بيت الشريف(١٤٣):

لو أنها بفناء البيت سانحة لصدتها وابتدعت الصيد في الحرم

لكن شوقي حوّر في الصورة كثيرا وعكسها. وبعد أن كانت الحبيبة عند الشريف هي ما يصاد أصبحت عند شوقي هي الصائد، وهو أمر صنعه في صورة الشريف التالية(١٤٣):

عجبت من باخل عني بريقـــته وقد بذلــــت له دون الأنام دمـــي

التي قلبها وحولّها عن مجراها الأصلي مولّدا منها صورته(١٤٤):

من المؤانس باتا بالربى وقـــنا اللاعبات بروحي، الســافحات دمي

ومن البديهي أن عمليات التوليد والتحوير ما كان يمكن أن تتم لولا ازدحام ذاكرة شوقي والبارودي وأقرانهما بالموروث الشعري الذي عاشوا به وفيه قدرا كبيرا من شعرهم الذي نضعه في باب التقليد، ونميزه عن شعرهم الإبداعي في النزعة الكلاسيكية العامة التي ظلّت مرتبطة بمخزون الذاكرة الجمعية للميراث الشعري.

٦- توليد الصور التراثية فى شعر البارودى

محمود سامى البارودى رائد الشعر العربى الحديث بلا منازع كما سبق أن أوضحت، وريادته متعددة الأبعاد، خصوصا فى الجوانب الحديثة التى استهلها، والتى فتحت أفق التجديد أمام الجيل الثانى من الإحيائيين الذين يمثلهم أحمد شوقى ورفيقه حافظ إبراهيم. لكن استهلال البارودى للجديد ما كان يمكن أن يتم لولا القديم الأدبى الذى بعثه، والماضى الإبداعى الذى أحياه. وأحسب أن العبارة المأثورة عن الأستاذ أمين الخولى التى تقول إن أول التجديد قتل القديم فهما هى عبارة تنطبق على البارودى الشاعر إلى حد كبير، فهو شاعر بدأ من القديم الذى قتله فهما، وانتقل من الفهم إلى المحاكاة، ومن المحاكاة إلى المنافسة التى يضيف بها اللاحق إلى السابق، وكان ذلك بداية النهضة الشعرية فى تطلعها إلى المستقبل الواعد على هدى من ميراث الماضى الزاهر.

ولكن العلاقة بين الحاضر والماضى علاقة إشكالية فى شعر البارودى، يحسبها البعض نسخا واتباعا، ويراها البعض الآخر محاولة للتجاوز، والواقع أنها مزيج من الجانبين كما سبق أن أشرت فى تقديمى شعر البارودي، فما كان يمكن للبارودى الذى استهل الجديد أن يؤسس للواعد من شعر المستقبل إلا بعد أن أحكم

أصوله التراثية، واستغرق فيها إلى الدرجة التى فرضت نفسها على إبداعه، وظهرت آثارها فى الكيفية التى يصوغ بها صوره الشعرية. هذه الكيفية لا يكفى الوصف الخارجى لتعرفها، أو الإشارة إليها بوصفها مظهرا من مظاهر البعد التراثى فى شعر البارودى، أو العبور عليها كأنها إحدى المسلمات، ذلك لأنها خاصية تفضى إلى بعض أسرار الإبداع الذى ينطوى عليه شعر البارودى من منظور الشاعر نفسه، وحسب القيم الإبداعية التى حكمت إنجازه الشعرى. وهى خاصية يكشف تأملها عن الآليات التى ينبنى بها شعر البارودى فى الدائرة التى تكشف عن آية الموهبة الشعرية. وهى الصورة الشعرية، ولا يخفى على قارئ البارودى أن صوره الشعرية تؤدى وظائف متعددة، وتنقسم إلى أنواع متباينة، لكن المهم فى هذا السياق هو الكيفية التى تنبنى بها هذه الصور فى علاقاتها بمصادرها التراثية.

وأتصور أن ذهن البارودى فيما يدل عليه شعره فى هذا الجانب تحديدا كان ذهنا توليديا. أقصد إلى أنه ذهن يبدو (لمن يتتبع نتاجه الشعرى) كما لو كان لا يتوقف أمام صورة من صور الشعر القديم إلا ليلتقطها مكونا منها صورة جديدة مخترعة، بعد عمليات متعددة من التحوير والتغيير. ولم يكن البارودى يعتمد فى هذه العملية على شاعر واحد كما قد يرد على الخاطر للوهلة الأولى،

وإنما كان يتذكر كل ما قرأه وحفظه من صور تتشابه مع تلك الصورة التى أعجبته، ثم يخلطها جميعا بالصورة التى بين يديه ليولّد من الجميع صورة يجتهد فى جعلها تختلف عن مصادرها الأصلية التى اشتقت منها. ولذلك لا تمثل الصور ذات الأصل الواحد سوى جانب قليل فى شعر البارودى، لأنه كان يعتمد على ذخيرة هائلة من الصور التى تجمعت فى ذاكرته نتيجة قراءاته الهائلة ومحفوظه المذهل من الشعر القديم.

وقد ساعد على تعدد مصادر الصورة الواحدة عنده أن الشعر العربى نفسه كان يدور فى دوائر محدودة من المجالات والأغراض، فضلا عن أن ارتباط الشاعر المتأخر بمن تقدمه من الشعراء جعله يدور فى حدود تشبيهاتهم وصورهم، ومن هنا مرّ التشبيه الواحد أو الاستعارة الواحدة بعمليات متكررة من التوليد والتحوير، ووجد لهما عشرات بل مئات من الأشكال المتنوعة التى ولّدها المتأخرون من المتقدمين. وقد أفاد البارودى من هذه الدورات المتكررة من التوليد مع شعراء مدرسته، ومن ثم كانت أغلب صوره نسيجا متعدد الخيوط.

لكن علينا ملاحظة أن مصادر الصورة من هذه الزاوية لم تكن مصادر عربية فحسب، فقد كان البارودى يعرف الفارسية والتركية، ويكتب شعرا باللغة التركية، ويحدّثنا المؤرخون له عن

قصائده التى خلفها باللغة التركيـة والتى لم يقـم أحـد إلى الآن - فـيـمـا أعلم - بدراسـتـهـا ونشـرها. ويعنى ذلك أن أية دراسـة للمـصـادر التـراثية للصـورة الشـعرية التقليدية عند البـارودى تظل ناقصة ما لم تستكمل بالأصول غير العربية، ومن ثم فإن الملاحظات التى أعـرضـهـا فـى هذا القسم تظل مـلاحظات مـقـرونة بـالتـحـذير والاحتراس. وينبغى أن تفهم فى حدود الثقافة العربية وحدها، إلى أن يقوم المتـخـصـصـون فى الآداب الشـرقية بدورهم، ويكشـفون عن الأبعاد التى لا تزال مـجـهولة من شـعـر البارودى فى هذا الجانب. وهى الأبعـاد التى لا تقتـصـر عليه وحـده، بل تجاوزه إلى غـيره من شعراء النهضة الذين كانوا يعرفون الآداب التركية بالدرجة الأولى بحكم أوضاعهم الشخصية ومستوياتهم التعليمية والتثقيفية.

وإذا اقتصرنا على التراث الشعرى العربى الذى استغرق فيه البارودى، والذى كان - فيما أحسب - الأثر الحاسم فى تكوينه الشـعرى - إلى أن يثـبت العكس - سـهل أن نلاحظ آليـات التوليد التى تنبنى بها الصورة التراثية فى شعره. وأول ذلك ما نلاحظه من أن البارودى كان يعتمد أحيانا فى تكوين صـورة بعينها على شـاعر قديم بعينه، ولذلك أسـبـاب كثيرة، منها شدة إعجابه بهذا الشـاعر القـديم، أو انفـراده بمثل هـذه الصـورة، ولكن حـتى فى مـثل هذه الحالة ما كان البارودى يعتمد على صـورة واحدة دون غيرها، بل

كان يسترجع فى ذهنه جميع الأوجه والهيئات التى تقلبت فيها هذه الصورة عند هذا الشاعر القديم، ويستفيد منها جميعا فى تكوين صورته الجديدة. والأمثلة على ذلك كثيرة، ويمكن أن نتوقف منها عند مثلين اثنين فحسب، يتأثر البارودى فى أولهما بأبى العلاء، وفى ثانيهما بصردر. يقول البارودى(١٤٥):

إنى أرى أنجمه قد وَنَتْ   فما لها أيد على السبح

هنا نجد الصورة تعتمد على أبى العلاء بوجه خاص، فقد أغرم المعرى غراما لافتا باستعارة الغرق للنجوم، على نحو يمكن أن يلاحظه القارئ لديوانه «سقط الزند». ورغم أنه قام بتوليد هذه الاستعارة من التشبيهات والاستعارات السابقة عليه، على نحو ما فعل غيره من الشعراء، فإنه يرسم صورا متعددة بهذه الاستعارة التى قامت بوظائف دالة فيها إسقاط لواقعه النفسى، فمرة يجعل الظلام بحرا والنجوم غرقى فيه(١٤٦):

به غرقى النجوم فبين طاف   وراس يستسر ويستبان

وفى أخرى يصبح هو والنجوم سواء فى الغرق(١٤٧):

نحن غرقى فكيف ينقذنا نجمان   فى حومة الدجى غرقان

ويكرر مثل هذه الصور إلى درجة أنه يجعل الكوكب فى السماء مريضا قد يئس منه بعد أن غرق فى بحر الظلام، وذلك فى

قوله(١٤٨):

وكوكبه مريض ما يعاد

وقد وعى البارودى كل هذه الصور ثم استخلص أو استنتج منها صورته التى تجعل النجم ضعيفا متهالكا، لا يستطيع أن يسبح فى بحر الظلام، بعد أن أشرف على الغرق الذى أكثر أبو العلاء الحديث عنه، فتابع أبا العلاء وحقق معنى الإضافة إليه. أما عندما يقول البارودى(١٤٩):

عاتبته لا لأمر فيه معتبة ولكن لأرعى وردة الخجل

فألبست ياسمين الخد خجلته وردا جنيًا جناه رائد المقل

فإنه يعتمد فى تركيب صورته على الشاعر صردر بوجه خاص، ولكن الصورة التى يصوغها بيتا البارودى لا تعتمد على مصدر واحد أو أصل واحد فى شعر صردر بل تجمع فى خيوطها أكثر من مصدر وأكثر من أصل. وتقوم صورة البارودى على ما يسمّيه البلاغيون بحسن التعليل، فهو يعلل عتابه للحبيبة بطلبه رعى ورود الخجل التى تتفتح فى صفحتى خدها لحظة العتاب، ثم يضيف إلى ذلك فكرة أخرى هى جنيه لهذا الورد بعينيه. أما فكرة الرعى فأخذها من قول صردر(١٥٠):

إن روض الخدود ليس لرعى ونمير الثغور ليس لشرب

وقوله أيضا(١٥٠):

حتّام أرعى وردة لا تجتنى   فى الخد أو تفاحة لا تلثم

أما فكرة الجنى بالعيون فقد أخذها البارودى من الشاعر نفسه فى قوله(١٥١):

لواحظنا تجنى ولا علم عندها   وأنفسنا مأخوذة بالجرائر

لكنه جمع هذه المصادر ثم استنتج منها، أو ولَّد منها، صورته التى وضعها فى قالب التعليل طلبًا للبراعة، وتأكيدا لمعنى التفوق على القدماء.

ولكن ما أساليب البارودى فى عمليات التوليد التى كان يعتمد عليها فى تكوين صوره التراثية؟ لقد كان يلجأ - فى كثير من الأحيان - إلى صورة جزئية كثرت عند الشعراء القدامى ثم يوسعها مكونا منها صورة مفصلة، مستعينا على ذلك بمحفوظه الغزير، تماما كما كان يحدث فى قصائد المعارضات. وهذه الوسيلة هى دعامة البارودى الأساسية فى تكوين الصور التراثية، ويمكن أن نتوقف عند مثال واحد فحسب يدل على غيره، وهو مثال صورة الخال التى تتكرر كثيرا فى شعره، ومنها هذه الصورة(١٥٢):

ليس لى غير خالك الأسود   فى كعبة المحاسن قِبْلة

فاثبنى على الجمال زكاة   فزكاة الجمال فى الخد قُبْلة

ويكشف تتبع مصادر هذه الصورة فى التراث الشعرى أن البارودى أخذ تشبيه الخال بالحجر الأسود عن أكثر من شاعر، لأنه تشبيه يكثر بالفعل عند الشعراء منذ ابن المعتز الذى قال(١٥٣):

نؤم كعبة حسن خالها حجر ... فى الخد أسوده فى أبيض يقق

فاستهل سياقا لهذا التشبيه عند الشعراء المتأخرين الذين أخذوا عنه، وأضافوا إليه ما كرروه كثيرا فى شعرهم، كعادة اللاحق فى علاقته بالسابق، وعلى نحو ما نجد فى شعر شاعر متأخر مثل ابن سناء الملك الذى قال(١٥٤):

يا كعبة ظل فيها خالها حجرا ... كم ذا أطوف وكم ألقاك مستلما

أو مثل ابن النبيه الذى يقول(١٥٥):

أيا كعبة من خالها حجر لها ... بعيد علينا حجّها واعتمارها

وأحسب أن ذاكرة البارودى، فى أبعادها التراثية، استعادت أمثال هذه التشبيهات، وانتبهت إلى أن الشعراء القدماء ولّدوها من فكرة الحج إلى الحبيبة والطواف حولها، وبما أن الحج ركن من أركان الإسلام فيمكن للبارودى، والأمر كذلك، أن يضيف ركنا آخر إلى الصورة القديمة حتى يوسعها ويزيدها طرافة، وهنا يتذكر فكرة الزكاة فى قول أبى العلاء(١٥٦):

لغيرى زكاة من جمال فإن تكن ... زكاة الجمال فاذكرى ابن سبيل

فيتلقفها لكنه لا يجعل الزكاة هى الذكرى التى تحدث عنها أبو العلاء بل يجعلها «القُبلة» كى يجانس فى بيته بين «القُبْلَة» و«القِبْلَة»، ويتفوق على ابن المعتز وابن سناء الملك وابن النبيه وأضرابهم. ومن الطريف أن شوقى تأثر بصورة البارودى هذه، لكنه توقف عند الأساس منها فقط فقال(١٥٧):

ويخال كاد يحج له   لو كان يقبل أسوده

وهناك وسيلة ثانية يلجأ إليها البارودى فى الاستفادة من صور الموروث وتوليد صور جديدة منه، وهى وسيلة تكشف عن آلية من آليات الاتباع الذى تنبنى على أساسه الصورة التراثية. وهذه الوسيلة الثانية عكس الأولى تماما، فإذا كنا فى الأولى نرى الشاعر يوسع الصورة الأصلية بالاستعانة بغيرها من الصور فإن الوسيلة الثانية تقوم على اختزال مجموعة من الصور القديمة واستخراج صورة موجزة منها، من هذه الصور بيت البارودى(١٥٨):

ناغيتها بلسان الشوق فازدهرت   للحسن فى وجنتيها وردتا خفر

ولسان الشوق فى هذا البيت كناية عن الدموع، وهو أمر يوضحه البارودى عندما يقول(١٥٩):

فثقى بما تمليه ألسنة الهوى   وهى الدموع، فحقها لم يدفع

والكناية فى البيت مأخوذة من أكثر من مصدر، من

البحترى، وابن الأحنف، والمتنبى، وأبى فراس، والأرجانى.(١٦٠) ويمكن أن نشير إلى مصدر قريب لها عند البحترى هو(١٦١):

فتلجلجت عبراتها ثم انبرت تصف الهوى بلسان دمع معرب

ولقد أفاد البارودى فى صورته التى نتحدث عنها من سلاسل متعددة من عمليات التوليد التى دارت فيها صور الدموع والوجنات فى الشعر العربى، فالدمع يقترن فى التشبيه عادة بالبحر أو المطر، وهى تشبيهات تتكرر كثيرا فى شعرنا القديم منذ العصر الجاهلى، وما أكثر تشبيه وجنات الحبيبة بالروض الذى تتفتح فيه الأزهار، كما فى بيت ابن المعتز(١٦٢):

له مقلة ترمى القلوب ووجنة تفتح فيها الروض من كل جانب

ولكن الشعراء المتأخرين قاموا بتوليد هذا التشبيه البسيط، واستخرجوا منه عشرات الصور متعددة الأوصاف، فعلّل بعضهم تفتح الورد فى وجنات الحبيبة باحمرار خدها لحظة العتاب أو لحظة الغضب، على نحو ما تخبرنا كتب المعانى والتشبيهات والنظائر. والبارودى يعرف هذا النوع من التراث معرفة كاملة أتاحت له التوقف عند أمثال هذه التشبيهات تحديدا، والإفادة منها فى عمليات التوليد التى يقوم بها، وذلك على النحو الذى انتهى معه إلى الربط بين غزارة الدموع وتفتح الورد فى الوجنات بواسطة الدموع

أو ألسنة الشوق التى تروى الخد على سبيل الاستعارة المكنية. ولم يتوقف البارودى عند هذا الحد بل قال فى قصيدة أخرى[١٦٣]:

ضمت جوانحه إليك رسالة عنوانها فى الخد حمر الأدمع

فأقام البيت على حسن التعليل الذى استفاد فى تكوينه من توليدات الشعراء المتأخرين أمثال ابن قلاقس الذى قال[١٦٤]:

لهواك بين جوانحى كتب قد عنونت بالدمع والسهر

ومن بساطة العباس بن الأحنف العباسى المتقدم فى قوله[١٦٥]:

لا جزى الله دمع عينى خيرا وجزى الله كل خير لسانى
نَمَّ دمعى فليس يكتم شيئا ووجدت اللسان ذا كتمان
كنت مثل الكتاب أخفاه طى فاستدلوا عليه بالعنوان

لكنه مزج هذه الصور بغيرها من التشبيهات التى تصل الدموع بالدم، وولّد منها صورته التى أفادت من التوليدات المتعددة واختزلتها فى خيوطها المكتنزة.

وهناك وسيلة ثالثة يلجأ إليها البارودى لتوليد صوره التراثية، وهى وسيلة الجمع بين فكرتين متعارضتين معا لإثارة المفارقة وإدهاش القارئ، ولنضرب مثلا على ذلك بقول البارودى[١٦٦]:

عجبت لعينى كيف تظمأ دونها وإنسانها فى لجة الماء سابح

فالصورة تثير دهشة القارئ – فيما يفترض – لأنها تقوم على المفارقة بين ظمأ العين لوجه الحبيبة وغرق إنسانها فى الدموع. والمفارقة – بدورها – مقصود بها إظهار براعة الصنعة بالدرجة الأولى، فهى نوع من المران العقلى، أو المنافسة الحرفية. وهى فى هذا المثال نتيجة محاولة حاذقة للجمع بين أكثر من مصدر لتكوين صورة طريفة. وعندما نفتش عن مصادر مثل هذه الصورة نجد البارودى يأخذ فكرة الظمأ إلى الحبيبة من البهاء زهير فى قوله(١٦٧):

متى يراك ويروى منك غلتــــــــه　　　طرف إلى وجهك الميمــون ظمآن

ويأخذ فكرة السبح فى بحر الدموع من ابن المعتز(١٦٨):

لو لم يكن إنسان عينك سابحــــا　　　فى بحر دمعتـــــه لمات غريقــا

ثم يجمع بين الفكرتين البعيدتين على نحو يحدث المفارقة التى قامت عليها الصورة.

أما الوسيلة الأخيرة التى يلجأ إليها البارودى لتوليد صوره فهى الانتقال بالصور القديمة من مجالاتها التى ذكرت فيها إلى مجالات أخرى جديدة. وإذا كان الشاعر القديم الذى يتوقف عنده البارودى يأتى فى مديحه مثلا ببعض الصور الطريفة، فإن البارودى يأخذ الصورة وينقلها من مجال المديح إلى مجال الغزل أو وصف الطبيعة، وقد يصنع العكس. ولا تظهر هذه الوسيلة إلا فى

قصائد المعارضات، وهى مرتبطة بحرص التفوق على الشاعر المعارض. هكذا يتوقف البارودى عند إحدى مدائح ابن هانئ فى المعز لدين الله الفاطمى، ويلفت نظره قول ابن هانى[١٦٩]:

خابت أمية فى الذى طلبت كما يخيب رأس الأقرع المشط

فأخذ الصورة ونقلها من مجال المديح إلى مجال آخر هو وصف الطبيعة فقال[١٧٠]:

وللنسيم خلال النبت غلغلة كما تغلغل وسط اللمة المشط

ويفعل الشئ نفسه مع ابن النبيه فى إحدى مدائحه لبنى أيوب، فيتوقف عند قوله فى وصف الخمر[١٧١]:

تشعشعت فى يد الساقى وقد مزجت كأنها بنصال الماء قد ذبحت

وينقله من الخمريات إلى وصف الطبيعة قائلا[١٧٢]:

وليلة سال فى أعقابها شفق كأنها بحسام الفجر قد ذبحت

هذه هى الوسائل الأساسية التى كان يلجأ إليها البارودى لتكوين صوره أو معانيه المبتكرة. وقد يكون التوفيق خاننى فى تتبع الأصل التراثى لهذه الصورة أو تلك، وقد أنسب صورة للبارودى إلى غير أصلها، فأنا لا أزعم المعرفة الكاملة بالتراث الشعرى الذى عرفه البارودى، وقد يكون الكثير من مصادره ضاع فيما ضاع من تراثنا الشعرى. ولكن الأمثلة التى قدمتها تكفى - فى تقديرى - لإثبات الأطروحة الأساسية لهذا القسم وهى أن المخيلة التقليدية

للبارودى كانت مخيلة توليدية، وأنها ما كانت تكتفى بالأخذ السالب عن معطيات موروثها، وإنما كانت تجاوز ذلك إلى إعادة الإنشاء التى تعيد تركيب الصور القديمة فى هيئات تكشف عن براعة «الصنعة» بالمفهوم الذى أقرَّه بلاغيون ونقاد قدماء من طراز ابن طباطبا العلوى صاحب «عيار الشعر» وأبى هلال العسكرى صاحب «الصناعتين» وعبد القاهر الجرجانى صاحب «أسرار البلاغة» وغيرهم.

وأتصور أنه من المهم - فى هذا السياق - تأكيد أن البارودى فى تشكيله هذه الصور التراثية المُوَلَّدة ما كان ينفرد بتقنياته، أو يتميز بها عن غيره، ذلك لأنه كان يعتمد التقنيات نفسها التى سبقه إليها أسلافه من الشعراء القدماء الذين استهلوا عملية التوليد وأشاعوها، فأرسو تقنيات الصنعة الاتِّباعية التى تعلمها منهم، ونقلها هو إلى الجيل الثانى من الإحيائيين، ومن ثم أصبحت هذه التقنيات بمثابة وسائل وآليات عامة فى التوليد، ثقفها الجميع وتوسلوا بها كى يحاكوا القدماء ويتفوقوا عليهم، وينالوا ثناء أمثال حسين المرصفى ومن على شاكلته من نقاد عصر الإحياء وبلاغييه.

قد يرفض القارئ المعاصر بذوقه المغاير طرائق التوليد هذه، أو يرفض الصورة التراثية الاتباعية بوجه عام، ويرى فى الكثير منها تلاعبا ذهنيا بمواد الشعر القديم لا يمكن أن يصل بأى شاعر

إلا إلى العقم. وقد قام جيل طه حسين والعقاد بواجب هذا الرفض على نحو حاسم. لكن علينا أن نتذكر، قبل المضىّ فى موجة الرفض، أن هذه التقنيات كانت النهج المثالى لعصر الإحياء فى صناعة الشعر، خصوصا فى أبعاده التراثية، وهو عصر كانت له معايير فى فهم الشعر وتقويمه وتذوقه، تختلف اختلافا كبيرا عن معاييرنا المعاصرة. وقد كان البارودى ينطق عن نظرة عصره إلى الشعر والشاعر عندما قال(١٧٣):

والشعر ديوان أخلاق يلوح به ... ما خطّه الفكر من بحث وتنقير

وما كان يعنى بكلمتى «البحث» و«التنقير» شيئا بعيدا عن معنى التوليد بوجه خاص، ومعنى الصنعة بوجه عام، وذلك فى الدائرة التى يُكِدُّ معها الشاعر ذهنه تقليبا وغوصا معارضة وتوليدا، مراجعة وصقلا، كى يتفوق على أسلافه فى المضمار نفسه الذى فرضوه، والذى كان عليه أن ينافسهم فيه، تجسيدا لعلاقة التنافس التى وصلت هذا الشاعر بالقدماء الذين تشبّه بهم ليضيف إليهم فى قوله(١٧٤):

أسهرت جفنى لكم فى نظم قافية ... ما إن لها فى قديم الشعر من مثل

الهوامش:

(١) حسين المرصفى: الوسيلة الأدبية، مطبعة المدارس الملكية، القاهرة ١٢٩٢هـ، ٤٦٨/٢.

(٢) المرجع نفسه ٤٧٤/٢.

(٣) ديوان البارودى، تحقيق على الجارم ومحمد شفيق معروف، دار المعارف، القاهرة ٧١-١٩٧٥، ٧٠/٣-٧١.

(٤) حسين المرصفى: نفسه ٥٠٢/٢.

(٥) اعتمدت دار الكتب فى نشرها هذا الديوان على نسخة وحيدة كتبها البارودى نفسه. جاء فى آخرها ما يلى: «كتبها بخطه لنفسه محمود سامى الشهير بالبارودى من دار الكتب الشهيرة بطوب قبو سراى بدار الخلافة العلية بقسطنطينية فى شهر رمضان سنة ١٢٨٥هـ». راجع الديوان مخطوطا ومطبوعا، ص٢٣٤.

(٦) أحمد عبيد: ذكرى الشاعرين، مطبعة الترقى، دمشق ١٣٥١هـ، ص: ١٠٢، ٣٩٣، ٤٢٢، ٤٧٧. وكان المرصفى فى ذلك الوقت أستاذا فى «دار العلوم». وكانت دروسه تنشر فى مجلة «روضة المدارس» فى الفترة ما بين سنة (١٢٩٢هـ = ١٨٧٥م) وسنة (١٩٢٤هـ = ١٨٧٧م). وقد تم طبع كتاب «الوسيلة» – وهو مجموع هذه الدروس – فى رجب ١٢٩٦هـ =١٨٧٩م.

(٧) محمد صبرى السربونى، الشوقيات المجهولة، مطبعة دار الكتب، القاهرة ١٩٦١، ٢٢/١-٢٣.

(٨) شكيب أرسلان: شوقى أو صداقة أربعين سنة، مطبعة الحلبى، القاهرة ١٩٣٦، ص:١٠١.

(٩) راجع مقالات الشيخ الإسكندرى، وأحمد جمعة، وعز الدين التنوخى فى ذكرى الشاعرين، ص:٣١٨، ٣٩٣-٣٩٤، ٤٧٩.

(١٠) أحمد أمين: مقدمة ديوان حافظ، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة ١٩٣٩، وراجع مقالات البشرى وهيكل وزكى مبارك فى: ذكرى الشاعرين ص: ١٠-١١، ٢١، ٦٨.

(١١) ديوان حافظ إبراهيم ١/٢٢٦.

(١٢) ديوان محمد عبد المطلب، مطبعة الاعتماد، القاهرة د.ت، ص: ٢٣٠.

(١٣) ديوان حافظ ١/١١٦.

(١٤) المرجع نفسه ١/١٦.

(١٥) أحمد الإسكندرى: مقدمة ديوان محمد عبدالمطلب.

(١٦) شكيب أرسلان، المرجع السابق، ص ١١٠.

(١٧) ديوان الخليل (خليل مطران)، مطبعة الهلال، القاهرة ١٩٤٨، ٢/١٣٣-١٣٤.

(١٨) الشوقيات، المكتبة التجارية، القاهرة ١٩٦٤، ١/٩٣.

(١٩) المرجع نفسه ١/١٣٨.

(٢٠) ديوان حافظ ١/٤٤.

(٢١) شكيب أرسلان: حقيقة الشعر، ضمن مختارات المنفلوطى، المطبعة التجارية القاهرة د.ت، ص١١٥.

(٢٢) ديوان البارودى ٢/٣٧.

(٢٣) المرجع نفسه ٢/٣٣.

(٢٤) الشوقيات، الطبعة الأولى، جزء واحد فقط، مطبعة الآداب والمؤيد، القاهرة ١٨٩٨، ص٦١.

(٢٥) الشوقيات ٢/٢٣٢.

(٢٦) المرجع نفسه ٢/٥٠.

(٢٧) ديوان البارودى ٢/٢٧٨.

(٢٨، ٢٩) الشوقيات ٣/١٠١.

(٣٠) ديوان البارودى ٢/٣٥٠.

(٣١) ديوان حافظ ١/٨.

(٣٢) المرجع نفسه ٢/١٤٣.

(٣٣) ديوان الخليل ٢/٢٨١.

(٣٤) المرجع نفسه ٢/١٠٦.

(٣٥) ديوان إسماعيل صبرى، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ١٩٣٨، ص٥٣١.

(٣٦) ديوان حافظ ٢/٢٠٩.

(٣٧) المرجع نفسه ١/١٣٩.

(٣٨) نفسه ١/٦.

(٣٩) نفسه ١/٢٤.

(٤٠) راجع مقالات البشرى والرافعى والزيات عن حافظ فى كتاب أحمد عبيد: ذكرى الشاعرين ص: ١٢، ١٠٥-١٠٦، ٦٨٢، والمصدر نفسه عن شوقى ص٤٣٤، وشكيب أرسلان: شوقى ص:٢١، ٢٣.

(٤١) شوقى ضيف: الأدب العربى المعاصر فى مصر، دار المعارف، القاهرة ١٩٦١، ص: ٤٢، ٤٤.

(٤٢) عمر الدسوقى: فى الأدب الحديث، دار الفكر العربى، القاهرة ١٩٦٤، ١/١٢٤، ٢/٣١٥.

(٤٣) ديوان البارودى ٢/٤٢٩-٤٣١.

(٤٤) ديـوان الفرزدق، تحـقـيـق كـرم البـسـتـانى، دار صـادر، بيـروت د. ت، ٢/١٥٩-١٦٠.

(٤٥) ديوان البارودى ٣٢/٢.

(٤٦) الشوقيات (طبعة ٣١٨٩٨) ص: ٥-٦.

(٤٧) المصدر نفسه ص٣.

(٤٨) ديوان حافظ ١٣٩/٢.

(٤٩) المضدر نفسه ١٤١/٢.

(٥٠) شـرح التنوير على سـقط الزند، مطبـعـة المعـارف العلمـيـة، القـاهرة ١٩٢٤، ٢٣٦/١، ٣٥٣/١.

(٥١) ديوان حافظ ١٤١/٢.

(٥٢) شرح التنوير ٥٨/٢.

(٥٣) ديوان ابن النبيه، مطبعة بولاق، القاهرة ١٣١٣هـ، ص : ٨، ٣٦.

(٥٤) الشوقيات ١٤٠/٢.

(٥٥) ديوان ابن المعتز، مطبعة الإقبال، بيروت ١٣٣٢هـ، ص:٨١.

(٥٦) ديوان أبى الطيب المتنبى، تحقيق عبد الوهاب عزام، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ١٩٦٤، ص:١١٦.

(٥٧) ديوان البارودى: ٣٢/٢.

(٥٨) الشريف الرضى: ديوان السيد الرضى الموسوى العلوى، مطبعة الأخبار، القاهرة ١٣٠٦، ص: ٥٠.

(٥٩) ديوان البارودى ٩٢/١.

(٦٠) المرصفى: الوسيلة الأدبية ٤٨٩/٢.

(٦١) شكيب أرسلان: شوقى...، ص: ١٢٩.

(٦٢) ديوان ابن النبيه، ص: ٢٣.

(٦٣) ديوان البارودى ١/١٦٥.

(٦٤) ديوان ابن النبيه، ص:٢٣.

(٦٥) ديوان البارودى ١/١٦٥.

(٦٦) المصدر نفسه ١/١٦٦.

(٦٧) ديوان البحترى، تحقيق حسن كامل الصيوفى، دار المعارف، القاهرة ١٩٧٧، ٢/١١٥٤.

(٦٨) الشوقيات ٢/٥٥.

(٦٩) ديوان البحترى، ٢/١١٥٦.

(٧٠) الشوقيات ٢/٨٥.

(٧١) ديوان البحترى ٢/١١٥٦.

(٧٢) الشوقيات ٢/٥٩.

(٧٣) الشوقيات ١/١٠٦، ٣/١٠٧، ١١٦/١١٧.

(٧٤) ديوان ابن هانئ الأندلسى، دار صادر، بيروت د. ت، ١٨٤.

(٧٥) ديوان البارودى ١/٢٧٦-٢٧٩.

(٧٦) مختارات البارودى، مطبعة الجريدة، القاهرة د.ت، ٤/١٤٣.

(٧٧) المصدر نفسه ٤/١٤٨.

(٧٨) المصدر نفسه ٤/١٦٥.

(٧٩) ديوان ابن خفاجة، تحقيق السيد غازى، مطبعة المعارف، الإسكندرية ١٩٦٠، ص:١٩٥.

(٨٠) المصدر نفسه ص: ٢٤٣.

(٨١) شرح التنوير ٣٤٨/١.

(٨٢) الشوقيات ٥٥/٣.

(٨٣) الأنوار الزاهية في ديوان أبي العتاهية، تحقيق لويس شيخو، بيروت ١٨٨٦، ص:٢٦٧.

(٨٤) ديوان ابن المعتز، مطبعة الإقبال، بيروت ١٣٣٢، ص: ٣٢٠.

(٨٥) سهير القلماوي: متى ندرس فن شوقي؟ مجلة «المجلة» القاهرية، عدد ديسمبر ١٩٦٨، ص:٣.

(٨٦) ديوان عبدالرحمن شكري، مراجعة فاروق شوشة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ٢٠٠٠، ص:٣٠٠.

(٨٧) الشوقيات ٤٦/٢.

(٨٨) الشوقيات ١١/١.

(٨٩) أبو العلاء المعري: اللزوميات، مطبعة المحروسة، القاهرة ١٩٢٤، ٥٧/١.

(٩٠) ديوان حافظ ٢٤/١.

(٩١) شرح التنوير ٣٤٨/١.

(٩٢) ديوان البارودي ١١٠/١.

(٩٣) ديوان البهاء زهير، مطبعة الموسوعات، القاهرة١٣٢٢هـ، ص: ٥٠.

(٩٤) ديوان البارودي ٤١/٢.

(٩٥) الشوقيات ٥٥/٢.

(٩٦) المصدر نفسه ١٦٧/٢، ١٤٣/٢.

(٩٧) ديوان حافظ ٢٥٨/١.

(٩٨) راجع جابر عصفور، مفهوم الشعر، القاهرة ١٩٧٨، ٢٩٩ وما بعدها.

(٩٩) ديوان أبى فراس، المطبعة الأدبية، بيروت ١٩٠٠، ص:٩١.

(١٠٠) ديوان البارودى ٢/٤٠-٤١.

(١٠١) ديوان البارودى ١/٧٨.

(١٠٢) على الجندى: فن التشبيه ٣/٥٣.

(١٠٣) ديوان الأعشى الكبير، تحقيق محمد أحمد قاسم، المكتب الإسلامى، بيروت ١٩٩٤، ص:٣٣٣.

(١٠٤) أحمد محرم، حافظ إبراهيم فى الميزان، مجلة أبولو، مجلد السنة الأولى ١٩٣٢، ص١٢٩٧.

(١٠٥) ديوان البارودى ١/١٧٢.

(١٠٦) المصدر نفسه ٢/١٩٥.

(١٠٧) ديوان البارودى ٢/٥٦.

(١٠٨) خطط المقريزى، طبعة بولاق ١/١٩١.

(١٠٩) ديوان البارودى، ٢/٥٥.

(١١٠) خطط المقريزى ١/١٩١١.

(١١١) ديوان حافظ ١/٢٩.

(١١٢) ديوان صردر، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة ١٩٣٤، ص: ١٦٤.

(١١٣) ديوان حافظ ٢/١١.

(١١٤) الشوقيات ١/١٨٧.

(١١٥) ديوان عبد المطلب، ص: ١٥٠.

(١١٦) شرح المعلقات السبع للزوزنى، تحقيق يوسف على بديوى، دار ابن كثير، دمشق ١٩٨٩، ص:١٦٣ وشرح ديوان زهير لثعلب، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٤، ص:٩.

(١١٧) الشوقيات ٢٠٨.

(١١٨) ديوان أبي الطيب المتنبي، ص: ٤٦٤.

(١١٩) الشوقيات ٣/٢٢.

(١٢٠) ديوان أبي الطيب، ص: ٧١.

(١٢١) شكيب أرسلان: شوقي... ص: ١١.

(١٢٢) الشوقيات ٢/١٤٠.

(١٢٣) ديوان ابن المعتز، ص: ٨١.

(١٢٤) ديوان أبي تمام، تحقيق محمد عبده عزام، دار المعارف، القاهرة ١٩٧٢، ٤١/١.

(١٢٥) طه حسين: حافظ وشوقي، مطبعة الخانجي، القاهرة ١٩٦٦، ص: ٣٦-٤٤.

(١٢٦) ديوان ابن النبيه، ص: ٣٨.

(١٢٧) الشوقيات ١/٥١.

(١٢٨) ديوان أبي الطيب المتنبي، ص: ١٧٢.

(١٢٩) ديوان أبي تمام، ٤١/١.

(١٣٠) ديوان البارودي ٢/٢٦١.

(١٣١) ديوان أبي الطيب المتنبي، ص٢٨، ٣٢٢.

(١٣٢) ديوان الشريف الرضي، ص: ٤٦٦.

(١٣٣) ديوان البوصيري، تحقيق محمد سيد كيلاني، مطبعة الحلبي، القاهرة ١٩٥٥، ص:١٩١.

(١٣٤) الشوقيات ١/٢٣٤٠.

(١٣٥) ديوان أبي الطيب المتنبي، ص:٣٢٤.

(١٣٦) ديوان الشريف الرضي، ض:٤٦٦.

(١٣٧) ديوان البوصيرى، ص: ١٩١.

(١٣٨) ديوان جميل، جمع وتحقيق حسين نصار، دار مصر للطباعة، القاهرة د.ت، ص:٧٤.

(١٣٩) الشوقيات ١/٢٤١.

(١٤٠) ديوان أبى الطيب، ص:٣٠.

(١٤١) ديوان الشريف الرضى، ص: ٤٦٦.

(١٤٢) الشوقيات ١/٢٤٠.

(١٤٣) ديوان الشريف الرضى، ص:٢٦٦.

(١٤٤) الشوقيات ١/٢٤١.

(١٤٥) ديوان البارودى: ١/٢٣٥.

(١٤٦) شرح التنوير ١/١١٥.

(١٤٧) المصدر نفسه ١/١٩٥.

(١٤٨) المصدر نفسه ١/١٦٦.

(١٤٩) ديوان البارودى ٣/٢٢٧.

(١٥٠) ديوان صردر، ص:٣٥؛ ومختارات البارودى ٤/٣١٣، ٣١٩.

(١٥١) المصدر السابق ص٨٤، ومختارات البارودى ٤/٣١٦.

(١٥٢) ديوان البارودى ٣/٢٢٥-٢٢٦.

(١٥٣) ديوان ابن المعتز، ص:٣٢٣.

(١٥٤) عبدالعزيز الأهوانى، ابن سناء الملك، ص: ١٣٠.

(١٥٥) ديوان ابن النبيه، ص:١١.

(١٥٦) مختارات البارودى ٤/٣١٢.

(١٥٧) الشوقيات ٢/١٥٣.

(١٥٨) ديوان البارودى ١٠٥/٢.

(١٥٩) ديوان البارودى ٢٢٨/٢.

(١٦٠) راجع مختارات البارودى ٢٠٨/٤، ٢٣١، ٢٣٢، ٢٤٩، ٢٥٨، ٢٦٠، ٣٥٠، ٣٦٠.

(١٦١) ديوان البحترى، ٣٢٣/٢.

(١٦٢) ديوان ابن المعتز، ص: ٨٢.

(١٦٣) ديوان البارودى ٢٥٠/٢.

(١٦٤) مختارات البارودى ٢٠٨/٢.

(١٦٥) مختارات البارودى ٢٠٨/٢، وراجع شرح ديوان صريع الغوانى مسلم بن الوليد، تحقيق سامى الدهان، دار المعارف، القاهرة د.ت.

(١٦٦) ديوان البارودى ١٥٧/١.

(١٦٧) ديوان البهاء زهير، ص: ١٤٨.

(١٦٨) ديوان ابن المعتز، ص: ١١٠.

(١٦٩) ديوان ابن هانئ، ص:١٨٦.

(١٧٠)ديوان البارودى ٣٠٢/٢.

(١٧١) ديوان ابن النبيه، ص:٢٣.

(١٧٢) المصدر نفسه ١٦٨/١.

(١٧٣) ديوان البارودى ٥٢/٢.

(١٧٤) المصدر نفسه ٣٢/٣.

الشعر والإقناع

١ - وظيفة الشاعر الإحيائى

كانت الوظيفة الاجتماعية العامة التى لا تخلو من خاصيتىّ الدعاية والإقناع هى الوظيفة الغالبة على شعراء الإحياء، من أمثال محمود سامى البارودى، وأحمد شوقى، وحافظ إبراهيم، ومعروف الرصافى، وجميل صدقى الزهاوى، وغيرهم. وكانت هذه الوظيفة تطغى على شعرهم إلى الدرجة التى تقلصت معها الوظائف الخاصة أو الذاتية، خصوصا بعد أن وضع شعراء الإحياء فى موضع الصدارة من اهتماماتهم المهام الاجتماعية والسياسية والأخلاقية. أقصد إلى المهام التى تصوّر معها الشاعر الإحيائى نفسه زعيما للأمة، ومصلحا لأخلاق الجماعة، ومعلّما يشيع فيما حوله القيم التى يريد تأكيدها بينهم. ولذلك كانت صور الشاعر الإحيائى تتعدد بتعدد مهامه، فمرة نراه أشبه بالخطيب السياسى، وثانية أشبه بالمعلم الذى يعلم تلاميذه ويشرح لهم، وثالثة أقرب إلى الواعظ الأخلاقى، وأخيرا أقرب إلى المصلح الاجتماعى.

وأتصور أن هذه الوظيفة العامة كانت تقود الشاعر الإحيائى إلى تراثه، وذلك بالقدر الذى كان تراثه الشعرى يسهم فى تشكيل هذه الوظيفة وتوجيهها، خصوصا من الزاوية التى استعاد بها

الشاعر الإحيائى نموذج «الشاعر الحكيم» وبعثه من أعماق الذاكرة الجمعية للشعر. وبقدر ما كان الشاعر الإحيائى يبعث هذا النموذج، ويتصور نفسه امتداداً له فى وظائفه الاجتماعية التى لا تخلو من معانى التعليم والتهذيب، كان الشاعر الإحيائى يمتد بهذه الوظائف، ويضيف إليها مجالى جديدة ترتبط بعالمه المتغير الذى شهد من محدثات الأمور ما لم يشهده العالم الذى عاشه أبو نواس أو أبو تمام أو المتنبى أو أبو العلاء، أو حتى العوالم التى عاشها الشعراء المتأخرون من أمثال ابن النبيه أو البهاء زهير أو غيرهم.

وما أعنيه بمحدثات الأمور لا يبعد كثيرا عن مؤسسات الدولة المدنية الحديثة وعلاقاتها التى وصلت - وصل المجاورة أو التضاد أو التوازى - بين قوى القصر الحاكم للخديوى أو السلطان أو الملك من ناحية، وقوى الاستعمار الأجنبى التى تأكدت فى مصر منذ سنة ١٨٨٢ من ناحية ثانية، وقوى الأحزاب السياسية والتجمعات الوطنية من ناحية أخيرة. وأضيف إلى ذلك مظاهر التحديث المدينى، وازدهار التعليم المدنى، وانتشار الصحافة التى أصبحت مرايا للقوى المتصارعة، الأمر الذى فرض واقعا سياسيا واجتماعيا جديدا، وأضاف إلى الملامح القديمة لنموذج «الشاعر الحكيم» ملامح أكثر عصرية، وفتح أمام تجلياته المحدثة من دوافع النظم وآفاقه ما لم يكن موجودا من قبل.

ولكن كان ذلك كله بما لم يخرج على العناصر التكوينية للنموذج القديم، ولا يتناقض مع تجلياته التراثية الأساسية التى أرساها الشعراء الذين كتبوا أغلب شعرهم فى المديح، وظلوا مرتبطين بالممدوحين من الحكام والولاة، وظلّت علاقتهم بجماهير المتلقين غير بعيدة عن علاقاتهم بالممدوحين، حتى حين كانوا يستغرقون فى التأملات الأخلاقية أو الرؤى الفكرية التى تميز بها شعراء من صنف أبى تمام والمتنبى وأبى العلاء المعرى.

ولذلك تجاوبت الوظائف العامة للشاعر الإحيائى مع الوظائف العامة لنظيره القديم، فكانت الوظائف اللاحقة غير بعيدة عن الوظائف السابقة، سواء من منظور الدوافع، أو منظور العلاقات الاجتماعية السياسية التراتبية (البطريركية) التى أنتجت هذه الدوافع كما أنتجت الشروط التى عطفت القصيدة الإحيائية على تراثها، وعطفت تراثها عليها. ولا أستثنى من ذلك المجالات التى لم يعرفها التراث، وذلك لسبب مؤداه أن ذلك التراث هو الذى أرسى قواعد النظم الفاعلة، حتى فى هذه المجالات.

ولن يبعدنا ذلك عن الملاحظة الأساسية التى تقول إن الوظيفة الاجتماعية والسياسية العامة للشاعر الإحيائى جعلت هذا الشاعر منشغلا بغيره أكثر مما كان منشغلا بنفسه، فلم يكن الشعر تعبيرا عن خلجات النفس فى الأغلب الأعم، أو إعادة لتشكيل

العالم بالمعنى الحديث، أو تجسيدا لرؤية جذرية تسعى إلى الإسهام في تغيير العالم، وتثوير علاقاته، وإنما كان هذا الشعر صياغة للأفكار والمشاعر التي تهم الجماهير بالدرجة الأولى، والتي تحقق وظيفة التعليم بأوسع معانيها بالدرجة الثانية. ولذلك وصف بعض الدارسين المحدثين الشعر الإحيائي بأنه شعر «غيرى». يقصد إلى أنه شعر يتحدث فيه الشاعر عن الغير أكثر مما يتحدث عن نفسه، فهو ليس شاعرا ذاتيا بالمعنى الذى عرفناه في المرحلة اللاحقة، وإنما شاعر جمعي، يتحدث عن الجماعة أو يخاطب الجماعة بشئ من مثل ما قاله شوقى[1]:

إلام الخُلْف بينكـــم إلامـــا؟ وهذى الضجة الكبرى علامـــا؟

ولا ينفى ذلك وجود لحظات خاصة انتزعت الشاعر الإحيائى من وظيفته العامة، وفرضت عليه العودة إلى ذاته التى هجرها طويلا. ومثال ذلك تجربة المنفى التى عاناها البارودى وشوقى، أو لحظات الألم التى أنتجها فقد الأحبة كما حدث عندما فقد البارودى ابنته، أو مشاعر الأبوة التى دفعت شوقى إلى الكتابة عن ابنته، ومن ثم كتابة شعر للأطفال، فضلا عن لحظات التذكر الذاتى، أو الاستسلام لوطأة الشعور الذاتى لموقف أو ذكرى أو مشهد، أو لحظات الأسى الذاتى التى كان يعانيها حافظ إبراهيم الذى عرف الفقر أكثر من غيره. ولكن هذه اللحظات الخاصة أو التجارب

الذاتية لم تستطع أن تحفر لنفسها مجرى واسعا عريضا فى الشعر الإحيائى، وظلت بمثابة مجرى فرعى تائه إلى جانب النزعات الغالبة على هذا الشعر. وهى النزعات المقترنة بالوظائف الاجتماعية العامة والتوجه الجماهيرى أو التعليمى الغالب.

وقد ترتب على ذلك أن غلب ضمير المتكلم وضمير المخاطب على لغة الشاعر الإحيائى، فنراه يستخدم أفعال الأمر والنهى، كما يستخدم من أساليب الإنشاء ما يتوجه بها إلى جموع القراء الذين كان يقرأ عليهم قصيدته فى محفل يضم المئات أو العشرات، فالمؤكد أن الشاعر الإحيائى لم يكن يكتب لنفسه، أو يكتب لقارئ مفرد يخاطبه فى توحده، فى الأغلب الأعم، وإنما كان ينظم للجماعة التى يشعر بمسئوليته عنها، ويؤمن بأدواره التى تؤثر فى حياتها، ونظمه موجه إلى الجموع التى تعود أن يلقاها فى المحافل العامة. وطبيعى أن يؤثر ذلك على لغة هذا الشعر وبنائه، ابتداء من استخدام الضمائر التى تحفز القارئ والمستمع إلى فعل شئ أو الانفعال به، وانتهاء بالتداخل بين صوت الشاعر وصوت الخطيب، ومن ثم التداخل بين أساليب الخطابة وأساليب الشعر. وفعل الأمر الذى ينطوى على ضمير المخاطب له دلالته المهمة فى هذا الجانب، خصوصا من حيث توجهه إلى المستمع بما يدفعه إلى اتخاذ وقفة سلوكية بعينها، وذلك على نحو ما نرى فى أبيات تبدأ بهذا الفعل،

من قبيل هذه المطالع التى اختارها من الجزء الأول من الشوقيات(٢):

– قُمْ حَيِّ هذى النيرات حَيِّ الحسان الخيرات

– قفْ ناج أهرام الجلال، وناد: هل من بناتك مجلس أو ناد؟

– سلْ «يلدزا» ذات القصور هل جاءها نبأ البدور

– قُمْ فى فم الدنيا، وحى الأزهرا وانثر على سمع الزمان الجوهرا

– وأقْدِمْ، فليس على الأقدام ممتنع واصنع به المجد، فهو البارع الصنع

– وقُمْ ناد أنقرة وقل يهنيك ملك بنيت على سيوف بنيك

– قُمْ للمعلم وفه التبجيلا كاد المعلم أن يكون رسولا

– قفْ بالممالك، وانظر دولة المال وانظر رجالا لا أدالوها بإجمال

– قفْ بروما، وشاهد الأمر، واشهد أن للملك مالكا سبحانه

– قفْ على كنز بباريس دفين من فريد فى المعالى وثمين

– قفى يا أخت يوشع خبرينا أحاديث القرون الغابرينا

– قفْ بتلك القصور فى اليمّ غرقى ممسكا بعضها من الذعر بعضا

ولا أريد أن أستفيض فى وصف الخصائص اللغوية التى انبنت عليها قصيدة الشاعر الإحيائى نتيجة الوظيفة العامة التى

صيغت القصيدة الإحيائية على مثالها، وإنما أريد تأكيد هذه الوظيفة بالدرجة الأولى، وتأكيد إيمان الشاعر الإحيائى بها إلى الدرجة التى جعلت منها إطارا مرجعيا يحدد به هذا الشاعر مثله الأعلى فى الشعر، كما يجعل منها أساس الحكم بالقيمة على القصيدة التى كان ينبغى أن تهتم بالغير أكثر من اهتمامها بالأنا، الأمر الذى جعل قارئ الشعر الإحيائى لا يلمح التعبير الوجدانى الخالص لهذا الشاعر إلا فيما ندر.

ولم يكن من قبيل المصادفة – والأمر كذلك – أن يتحدث الشاعر الإحيائى شعرا عن فهمه لوظيفة الشعر، فيقول شيئا من مثل ما قاله البارودى الذى تحدث عن نفسه قائلا(٣):

وما كَلَفِى بالشعر إلا لأنه مَنَارٌ لِسَارٍ أو نِكالٌ لأحمق

وعندما نضع إلى جانب هذا البيت ما سبق أن قاله البارودى، من أن الشعر «ديوان أخلاق»، فإننا نستطيع أن نكوّن فكرة واضحة عن الوظيفة الاجتماعية للشعر عند ذلك الشاعر؛ فنقول إن البارودى كان يؤمن أن الوظيفة الاجتماعية للشعر تتحدد فى ضوء اعتبارين: أولهما أن الشعر وعاء يحفظ مفاخر العرب وفضائلهم الأخلاقية. وثانيهما أن للشعر قدرة خاصة على تعليم القراء القيم الخلقية الموروثة التى تدفعهم إلى العمل الصالح وتجنّبهم العمل الطالح، فالشعر – فيما يقول فى مقدمة ديوانه –

«ينفث بألوان من الحكمة ينبلج بها الحالك ويهتدى بدليلها السالك». وهو «معرض الصفات ومتجر الكمالات»، فمن آتاه الله منه حظا وكان كريم الشمائل طاهر النفس «فقد ملك أعنة القلوب ونال مودة النفوس، وصار بين قومه كالغرة فى الجواد الأدهم والبدر فى الظلام الأبهم».

ويعنى ذلك أن الوظيفة الاجتماعية للشعر عند البارودى تتحدد فى ضوء نظرة أخلاقية عملية غالبة، لم تمنع بالطبع من وجود نظرات سياسية واجتماعية أقل هيمنة على الشعر الذى ارتضاه البارودى لنفسه، وراجعه مراجعة نهائية فى أعوامه الأخيره. ولم يكن الأمر على هذا النحو عند حافظ أو شوقى اللذين لم يصدرا نسخة نهائية من شعرهما كما فعل أستاذهما، وإنما جمعا ما تيسر لهما من هذا الشعر، وتركاه على حاله (فيما عدا بعض عمليات الحذف التى قام بها شوقى عندما أصدر شوقياته الجديدة) كما تركا للآخرين عبء تقديمه، وإكمال جمعه بعد وفاة كليهما سنة ١٩٣٢. وأهم من ذلك أنهما كانا أكثر انغماسا بشعرهما فى الحياة السياسية الاجتماعية بتشابكاتها وعلاقات قواها المتصارعة، على نحو لم يحدث مثله فى حالة البارودى الذى توفى سنة ١٩٠٤. ولذلك نجد أن الأساس الوظيفى يتسع فى شعرهما ليشمل إلى جانب الأخلاق القيم السياسية والقومية.

وقد كان هذا الاتساع نتيجة لتزايد التناقض والصراع بين القوى الاجتماعية المختلفة فى مصر، خصوصا بعد مجىء الحملة البريطانية، إذ لم يعد الخديوى كما كان عليه قبل سنة ١٨٨٢. أعنى لم يعد القوة الوحيدة المسيطرة التى تتجمع فى يدها كل مظاهر السلطة والنفوذ، وإنما ظهرت إلى جانبه قوى أخرى عملت على منافسته أو على الاستئثار بالسلطة دونه. وكان من أظهر هذه القوى سلطة الاحتلال، إلى جانب نفوذ الطبقات المصرية الوليدة التى أخذت تتحالف للدفاع عن حقوقها، مثل طبقة كبار الملاك والطبقة المثقفة بجناحيها من مصلحين اجتماعيين وسياسيين، فضلا عن النفوذ الدينى للسلطان العثمانى خليفة المسلمين. وكان طبيعيا أن تكون هذه القوى المتنافسة فى حاجة لمن يقوم بالدفاع عنها والدعاية لمصالحها، فاستغلت لذلك كل الوسائل الممكنة، ومنها الصحافة. ونظرت إلى الشعر بوصفه وسيلة من الوسائل الصالحة للتبشير بالأفكار والمصالح. وتنافست هذه القوى فيما بينها على التقرب إلى الشعراء ومحاولة كسبهم إلى صفوفها.

وقد توقف أستاذى الدكتور عبد المحسن بدر على الآثار المترتبة على الوظيفة الاجتماعية للشعر على نحو ما فهمها شعراء الإحياء فى هذا الإطار. وكان ذلك فى أطروحته عن «التطور والتجديد فى الشعر المصرى الحديث». وانتهى إلى أن شعراء

الإحياء لم ينظروا إلى الأحداث السياسية أو الاجتماعية التى كتبوا عنها من خلال ذواتهم وبوحى من شعورهم، وإنما نظروا إليها من خلال القوى التى يمثّلونها. ويضرب عبد المحسن بدر على ذلك مثلا بحافظ إبراهيم الذى لم يكن يتحمس فى المطالبة بالاستقلال والجلاء عندما كان مرتبطا بالإمام محمد عبده الذى آمن بالإصلاح التدريجى، أما عندما ارتبط بالحزب الوطنى فإن الحماسة السياسية انتابته على نحو متصاعد، فنظر إلى القضايا السياسية والاجتماعية النظرة الحماسية نفسها للحزب الذى اتصل به. ويرجع عبد المحسن بدر المواقف السياسية المتناقضة لشعراء الإحياء إلى مثل هذا الموقف، مؤكدا دور القوة الاجتماعية السياسية التى كان يتقدم إليها الشاعر بقصيدته من ناحية، وظروف الشاعر من ناحية موازية(٤).

ويتصل بذلك ما نعرفه عن شعراء الإحياء الذين كانوا ينظمون قصائدهم بدوافع خارجية فى الأغلب، أعنى الذين كانوا ينظمون بناء على طلب يقدم إليهم، وفى مناسبات يشعرون أنه من الضرورى الإسهام فيها بنظم القصائد، ولذلك أصبح الكثير من شعرهم داخلا فى ما نسميه «أدب المناسبات». وكانت مهارة الشاعر تتجلى، فى هذه الحالة، من منظور قدرته على التوفيق بين المناسبة ومصالح الحزب أو مصالح القوى التى يعتمد عليها كما

لاحظ عبد المحسن بدر. وكانت النتيجة أن أصبح عمل الشاعر، أحيانا، أشبه بعمل الحواة، خصوصا حين كان الشاعر يحاول التخلص من المآزق التي قد تدفعه مناسبة القصيدة إليها، ومثال ذلك رثاء شوقي للزعيم مصطفى كامل، حيث اعتمد الرثاء على فضائل مصطفى كامل الشخصية، ولم يتحدث عن مواقفه السياسية كي لا يتعارض الشاعر مع ولائه للقصر.

وكانت هذه البراعة معترفا بها في أعراف العصر الأدبية، بل كان الشاعر يُمتدح على هذه البراعة، وذلك على نحو ما جاء في المقدمة النثرية التي كتبها الناشر لإحدى قصائد الشاعر أحمد نسيم في ديوانه «وطنيات»، حيث تقول المقدمة(٥):

> «دفعت الأريحية والنخوة العربية حضرة الشاعر المجيد والأديب البارع أحمد أفندي نسيم إلى أن ينظم قصيدة من أبلغ الشعر وأجوده وأرقه طبعا وأمتنه جزالة في رثاء المرحوم الفقيد عطوفة بطرس غالي باشا، وتهنئة صاحب السعادة محمد باشا سعيد وزيرنا الأكبر، وهو موقف من أشد المواقف حرجا على أرباب الأقلام، ولكن صاحبنا مرق منه مروق السهم، فيا له من سحر البيان».

ويضيف عبد المحسن بدر فى كتابه أن هذا الموقف الذى انتهى إليه شعراء الإحياء فى علاقتهم بالقوى السياسية والاجتماعية التى أخذوا يستمدون منها الحماية قد أفضى إلى نتيجتين: تتعلق الأولى بالاجتماعات السياسية التى كانت تعقدها الأحزاب المختلفة فى المناسبات السياسية. وكانت أبرز هذه الاجتماعات اجتماعات الحزب الوطنى التى كان لها تأثير كبير على الشعراء فى هذه الفترة. ولا نعجب - والأمر كذلك - إذا وجدنا للكثير من الشعراء قصائد فى الاحتفال بعيد رأس السنة الهجرية، فقد كان الحزب الوطنى يحتفل احتفالا سنويا دوريا بهذه المناسبة، وكانت هذه القصائد تلقى فى هذا الاحتفال. وقد يعجب مؤرخ الأدب الحديث من شدة اهتمام حافظ إبراهيم باليابان، وحديثه عن نهضتها فى الكثير من قصائده، ولكن هذا العجب يزول إذا عرفنا أن الحزب الوطنى كان يعتمد فى إثارة حماسة المصريين على ضرب الأمثلة لهم بهذه الدولة الشرقية الناهضة، وذلك إلى درجة أن مصطفى كامل نفسه ألّف عن نهضة اليابان كتابا أسماه «الشمس المشرقة».

وبقدر ما كانت اجتماعات الأحزاب تفرض على الشاعر موضوع قصيدته، كانت تفرض عليه أيضا طريقة تناول موضوعها.

ولكى تظهر هذه الحقيقة بوضوح يعقد عبد المحسن بدر مقارنة بين ما قاله الزعيم الوطنى محمد فريد فى إحدى خطبه فى رثاء مصطفى كامل وما قاله حافظ إبراهيم فى المناسبة نفسها، منتهيا - أى عبد المحسن طه بدر - إلى أن المعانى توشك أن تكون مكررة فيما قاله الخطيب والشاعر، بل إن الصور نفسها تتكرر، فمصر تبكى دما فى خطبة محمد فريد، والنيل هو الذى يبكى دما عند حافظ..إلخ. وقد يقال إن المناسبة أو طبيعة الأدب العربى القديم فى الرثاء هى التى فرضت هذا التشابه، وهذا صحيح، ولكن التشابه هنا من القوة والوضوح بحيث لا يمكن أن يكون مصدره الشعر العربى القديم أو طبيعة الموضوع وحدهما، حتى على المستوى الذى تستدعى الذاكرة التراثية أمثال هذه الصور فى مواقف الرثاء فى خطبة محمد فريد وقصيدة حافظ إبراهيم التى تأثرت بالخطبة.

أما النتيجة الثانية التى يوضحها عبد المحسن بدر فتتمثل فى المناسبات الصحفية، وذلك من منظور أن الصحافة كانت تمثل وسائل الدعاية للأحزاب والقوى المختلفة من ناحية، كما أنها - من ناحية أخرى - أصبحت أداة للنشر قوية النفوذ، يخطب ودها الشعراء، ويحاول كل منهم بقدر إمكانه أن يتفوق على الآخرين فى التجاوب معها. وكانت المناسبات الصحفية ذات مظهرين: يتصل

أحدهما بالسياسة الداخلية للبلاد، مثل المناسبات السياسية المختلفة والصراع الحزبي بين الأحزاب، والمشاكل السياسية التى تتعرض لها البلاد بوجه عام. وكان من السهل على الشعراء أن يسهموا إسهاما فعالا فى هذه الناحية، فى حدود ما سبق أن قدمناه من المحافظة على مصالح القوى التى ينتمون إليها، وحسب ظروفهم الخاصة. أما المظهر الثانى فكان قرين المناسبات التى تتصل بحالة البلاد الداخلية، ومنها المشاكل الاجتماعية وعلاجها، مثل مشكلة اللغة أو المرأة أو التعليم وغيرها من المشاكل التى أثارت الكثير من المناقشات والمجادلات. ولم يقتصر ميدان الصحافة على هذين الجانبين فحسب، بل تعدّت جهودها الميدان الداخلى إلى الميدان الخارجي، فأخذ بعض الشعراء ينظم فى مشاكل السياسة العالمية، خاصة ما اتصل منها بمصر أو الشرق بصلات قريبة أو بعيدة، مثل الحرب الروسية اليابانية أو حرب البوير، أو محاولات الغربيين استعمار الشرق فى طرابلس وغيرها، أو حروبهم مع الدولة العثمانية. كذلك شملت جهود الصحافة فى الميدان الخارجى الحديث عن بعض الأدباء الأجانب مثل شكسبير أو تولستوى والاحتفال بذكراهم، ذلك على الرغم من الأخطاء التى وقع فيها هؤلاء الشعراء حين حاولوا الإسهام فى الميدان الأخير، وذلك لجهلهم ببعض الأمور التى فرضوا على أنفسهم الحديث عنها.

ويظهر ذلك إذا تأملنا حديث حافظ عن الشعراء أو الكتاب الأجانب أمثال ڤيكتور هيجو وتولوستوى، حيث نجده يُشبِّه كليهما بشعراء العرب، فقصارى ما يقوله حافظ عن هيجو أو تولستوى أنه أصبح قريبا من مستوى أبى العلاء أو المتنبى فى الشعر. ولم تفت هذه الملاحظة على طه حسين، حين تحدث عن قصيدتى شوقى وحافظ اللتين نظمتا بمناسبة ترجمة لطفى السيد كتاب «الأخلاق» لأرسطو، فبيَّن - فى كتابه «حافظ وشوقى» - أن الشاعرين خلطا بين أفكار أرسطو وأفكار أفلاطون، وذلك على نحو يكشف عن ضعف ثقافتهما من ناحية، وعن أن المناسبات الصحفية فرضت عليهما موضوعات لم يكن التعبير عنها فى حدود طاقتهما من ناحية أخرى(٦).

وقد اشتد تأثر الشعراء بالمناسبات الصحفية إلى الدرجة التى دفعت عبد المحسن بدر إلى ملاحظة أن عناوين قصائد الجزء الثانى من ديوان «الكاشف» - على سبيل المثال - أشبه بالعناوين الرئيسية لصحيفة سياسية، فهناك قصيدة عن الحرب الروسية اليابانية، وقصيدة عن مصر فى مجلس النواب الإنجليزى، وقصيدة عن المسألة الشرقية، وقصيدة عن مقدونيا، وقصيدة عن فرنسا فى مراكش، وقصيدة عن الحرب التركية الإيطالية، وقصيدة عن حرب البلقان..إلخ.

ولكن علينا أن لا نسرف فى تأثير الصحافة على الشعر الإحيائى، ونضع هذا التأثير فى سياقه التاريخى، وذلك لأن ظاهرة

تأثر الشعراء بالصحافة تأخرت نسبيا نتيجة التأخر الزمنى لنشاط الصحافة نفسه، وبعد ظهور النزعات السياسية المتصارعة، وتمثيل الصحافة لهذه الاتجاهات السياسية وما يتصل بها من اتجاهات فكرية.

وقد ترتب على ظهور النزعات السياسية المتصارعة اتساع الأساس الأخلاقى العملى المحدود للوظيفة التى خص بها محمود سامى البارودى الشعر، فأصبح هذا الأساس مندرجا فى تصور اجتماعى سياسى ازداد اتساعا، خصوصا بعد أن أصبح الشعر مرتبطا أوثق الارتباط بالدفاع عن مصالح القوة التى انضم إليها الشاعر، وأخذ على عاتقه عبء الدعوة إلى مبادئها والدفاع عن مصالحها. ولذلك لم يعد الشعر كما كان عند البارودى «ديوان أخلاق» فحسب، بل أصبح فى جانب كبير منه تعبيرا دعائيا فى المجالات السياسية الاجتماعية. ولم يعد الشاعر معلما للفضيلة فحسب، بل أصبح خطيبا وطنيا وداعية سياسيا. ودليل ذلك شعر أحمد شوقى على سبيل المثال، حيث لا نقرأ فحسب(٧):

والشعر إنجيل إذا استعملته | فى نشر مكرمة وستر عوار

وإنما نقرأ إلى جانب ذلك أقوالا أخرى من مثل(٨):

لم تثر أمه إلى الحق إلا | بهدى الشعر أو خطا شيطانه

أو قوله لمصطفى كامل[٩]:

أتذكر قبل هذا الجيل جيــــــلا	سهرنا عن معلّمهم ونامــــــا؟
مهار الحق بغضنا إليهـــــــم	شكيم القيصــرية واللجامـــا
لواؤك كان يسقيهم بجــــــام	وكان الشعــر بين يدى جامـــا
من الوطنية استبقوا رحيقـــــا	فضضــنا عن معتقها الختامـــا

ولكن رغم الفارق فى هذا الجانب بين البارودى وشوقى، فإن خيطا قويا يظل بين الاثنين خصوصا من منظور وظيفة الشعر وتأثيرها على بنيته. قد يقتصر البارودى على الأخلاق، ويتعدى شوقى ذلك إلى السياسة والتربية القومية، لكن كليهما يظل يمارس دور المعلم والخطيب.

والسؤال المطروح: ما تأثير ذلك فى شعر الشاعرين معا؟ إن المعلم والخطيب بحكم وظيفة كل منهما لا يهتمان عادة بذاتهما أو مشاعرهما الخاصة، إزاء الأفكار والقيم التى ينقلانها أو يريدان أن يقنعا بها، بقدر ما يهتمان بتوصيل هذه الأفكار بأكبر قدر من الوضوح، وبطريقة حجاجية خاصة تدفع المستمع أو المتلقى إلى الاقتناع بصوابها أو عدم صوابها، حسب ما هو مطلوب منهما. وهذا ما حدث لكل من شوقى وحافظ، أو ما حدث للشاعر الإحيائى بشكل عام. لقد دفع به فهمه لوظيفته الاجتماعية إلى تقمص

شخصية المعلم والخطيب والواعظ، فكانت النتيجة تقلص حديثه عن ذاته إلى حد كبير، ولم يعد ضمير المتكلم عنده هو الأساس بقدر ما أصبح هو ضمير الخطاب المقرون بأفعال الأمر والنهى.

ولعله من المفيد أن نقول فى هذا المقام إن إحدى عشرة قصيدة لشوقى مثلا فى الشوقيات تبدأ بفعل الأمر «قم» أو «قف»، وهذا أمر طبيعى، فالشاعر مطالب - فى ظل ارتباطاته الاجتماعية - بالحديث إلى الناس من حيث هو معلم يضرب المثل، أو خطيب يأمر وينهى، وواعظ يقرن الموعظة بما هو دليل عليها. وإذا أضفنا إلى ذلك التأثير المتأخر نسبيا لحركة مدرسة «الديوان». وهى تلك المدرسة التى هاجم ممثلوها (عباس العقاد، وإبراهيم المازنى، وعبدالرحمن شكرى) عدم صدق الشعر عند علمى الإحياء، حافظ وشوقى، فإننا نفهم لماذا ربط الشاعران شعرهما بالمناسبة الاجتماعية، كأنهما أرادا بذلك أن يخلصا من نقد عدم الصدق إلى مهرب أيسر من الرجوع إلى النفس، وهو الالتصاق بقضايا تهم الجماهير التى يوجّهان إليها شعرهما، ليحققا بذلك التعاطف الذى زعم نقاد «الديوان» أنه لا يوجد بينهما وبين كل من يستمع إلى شعرهما.

وأخلص من ذلك إلى أن وظيفة الشاعر الاجتماعية - على النحو الذى فهمت به فى عصر الإحياء - كان لابد أن تترك تأثيرها

فى طبيعة الصور الشعرية وكيفية معالجتها. ولذلك لم تكن الصور وسيلة يستكشف بها الشاعر تجربته الخاصة فى الشعر، فضلا عن أنها لم تنبع – فى الكثير من النماذج، أو فى أغلب النماذج – من حاجة الشاعر الداخلية للتعبير الملائم عن مشاعره وانفعالاته الخاصة، بل أصبحت من الوسائل التى يقنع بها الشاعر جماهيره التى تستمع إليه، ويدفعها نحو الفعل أو الانفعال الذى يتناسب والغاية الاجتماعية أو السياسية أو حتى الأخلاقية لقصيدته. ولما كان شاعر الإحياء يخاطب عادة جماهير غفيرة، خصوصا من حيث هو شاعر ألقى أكثر من نصف شعره فى محافل جماهيرية، فإن هذا الشاعر لم يكن فى حاجة إلى التعمق فى التفاصيل العلائقية لصوره، أو يسعى إلى تقديم صور تحتاج إلى تأمل ذاتى طويل، وإنما كان همه الأول تقديم الصور التى تستثير الوعى الجمعى بالدرجة الأولى، ويفهمها العقل المتلقى فور أن تستمع إليها الأذن. وذلك أمر طبيعى لأن المقام الجماهيرى يستلزم، عادة، أن تكون الصور ذات طبيعة توضيحية تناسب ضجة المحفل وشعوره الجمعى.

٢- الصور الحجاجية فى الشعر

ماذا يحدث عندما يتقمص الشاعر التقليدى دور الخطيب، محاولا إقناع جمهوره بفكرة أو قضية أو دعوة يرتبط بها، ويأخذ على عاتقه إشاعتها والدفاع عنها والتخييل بسلامتها وضرورة الإيمان بها؟ المؤكد أن قصيدة هذا الشاعر تتحول إلى فضاء جدالى، أو خطبة سجالية، أو درس تعليمى. وعندئذ تنقلب صوره الشعرية على صفاتها التعبيرية أو الوجدانية، فضلا عن صفاتها الحدسية، وتنحو إلى أن تكون صورا وظيفتها شرح الأفكار وتوضيحها، أو تحسين هذه الأفكار وتقبيح نقائضها، مستخدمة فى ذلك أساليب الشرح ووسائل التمثيل التى تهدف إلى الإقناع. وعندئذ تصبح ثانوية القيمة إزاء الفكرة التى يريد الشاعر إقناعنا بها، لأن الفكرة هى الأساس أما الصور فهى مجرد وسيلة ثانوية.

والإقناع أساليبه متنوعة فى هذا السياق، فقد يلجأ الشاعر إلى الشرح والتوضيح، أو إلى التحسين والتقبيح، أو إلى الاستدلال والتمثيل وضرب المثل. وقد يلجأ إلى الأساليب الإنشائية المعروفة كأساليب الأمر والاستفهام والنداء والتمنّى، فهذه كلها حيل معروفة، استخدمها بكثرة الشاعر التقليدى عبر كل عصور الشعر العربى

لتحقيق الهدف نفسه. أقصد إلى الهدف الذى تقوم به الصور البلاغية لمساعدة القصيدة على تأدية وظيفتها الاجتماعية المباشرة على نحو ما فهمت فى أكثر من عصر. ويمكن تأمل مجالى هذا التحقق الوظيفى فى قصائد محمود سامى البارودى وأحمد شوقى وحافظ إبراهيم بحكم مكانتهم بين شعراء الإحياء.

وأول هذه المجالى ما يخص الشرح والتوضيح. والصور التى تؤدى هذه الوظيفة، عادة، هى الصور التشبيهية. ولعل هذا يرجع إلى أن التشبيه بطبيعته الثنائية الحادة يستطيع الجمع بين الفكرة ومقابلها الشارح أو الموضح، على نحو لا تستطيعه الاستعارة التى تلغى الحدود العملية بين الأشياء وتخلط بينها. ولهذا يعتمد الشاعر الإحيائى على التشبيه أكثر مما يعتمد على الاستعارة، لأنه يريد أن يبقى التمايز بين الأشياء هربا من الغموض والإبهام اللذين هما خاصية أثيرة فى الاستعارة، خصوصا أن هذا الشاعر كان يريد أن يشرح أفكاره - أو أفكار غيره - لجماهير غفيرة، ليس من الضرورى أن تكون مستعدة للاستغراق فى التأمل أو التأنى فى الفهم. ومثال ذلك ما قاله شوقى فى رثاء عمر المختار(١٠):

لبَّى قضاء الأرض أمس بمهجة　　　لم تخش إلا للسماء قضاء

وافاه مرفوع الجبين كأنه　　　سقراط جر إلى القضاء رداء

شيخ تمالك سنه لم ينفجـــــر كالطفل من خوف العقاب بكــاء

فالأبيات مسبوكة فى قالب الخطاب الذى يتوجه إلى جمهور غفير، هو جمهور المحافل التى تعوّد الشاعر الإحيائى على إلقاء قصائده فيها، والشيخ عمر المختار يوافى الموت مرفوع الجبين كأنه سقراط الذى اختار الموت فداء لأفكاره. وإذا كان التشبيه التوضيحى ناجحًا فى هذه الحالة، فإنه لا يحقق النجاح نفسه فى البيت اللاحق الذى يستخدم التشبيه التوضيحى على سبيل نفى الصفة، أعنى صفة رصانة الشيخ الذى لم ينفجر مثل الأطفال من خوف العقاب، وهو توضيح يعيبه حتى علماء البلاغة القديمة.

وتشبه تقنية الشرح والتوضيح فى الأبيات السابقة استخدام التشبيهات فى الكثير من قصائد شوقى، ومنها هذه الأبيات التى تصف ما صنعه قائد الجيش التركى بجنوده(١١):

يقود سراياها ويحمى لواءهـــا سديد المرائى فى الحروب مجـــرب

يجىء بها حينا، ويرجع مــــرة كما تدفع اللجج البخار وتجـــذب

ويرمى بها كالبحر من كل جانب فكل خميس لجـــة تتضـــــرب

وينفذها من كل شعب فتلتقـــى كما يتلاقى العارض المتشعــــب

ويجعل ميقاتا لها تنـــبرى له كما دار يلقى عقرب السير عقرب

ويمكن أن نلاحظ فى هذا المثال ما لاحظناه فى السابق من أن الشاعر يبدأ بفكرة أو قضية عامة، يسوقها مجردة فى شكل

نثرى تقريرى، ثم يعقبها بتشبيهات تزيد فى وضوحها وشرحها، أى أن الصور هنا تزيدنا معرفة بما هو معروف، ومن ثم فإنها يمكن أن تحذف دون أن يتأثر المعنى بهذا الحذف تأثرا كبيرا، لا لشئ إلا لأن المعنى طبيعته النثرية المستغنية عن الصور. صحيح أن وصف اندفاع الجنود بأوامر القائد يمكن أن يكون أقل وضوحا بعيدا عن التشبيه باندفاع البخار بالقاطرات أو حتى السفن، كما أن وصف الانضباط فى التوقيت يمكن أن يبهت قليلا بعيدا عن التشبيه بانضباط الساعة، ولكن المعنى فى الحالتين قائم، وعلاقته بالتشبيهين علاقة بما هو زائد فى التحليل الأخير، وليس بما هو متأصل فى صياغة المعنى.

وعلى كل حال، فإن الشرح والتوضيح هما خطوة أولى فى عملية الإقناع، ويرتبطان بعملية أخرى عادة، عملية يمكن أن نسميها بالتحسين والتقبيح تبعا للمصطلح القديم. وإذا كنا نجد الشاعر - فى حالة الشرح والتوضيح - يقرن المشبه بمقابله أو شبيهه الذى يزيده وضوحا وبيانا، فإننا فى هذه الحالة - أى التحسين والتقبيح - نجده يقرن المشبه بما يُحَسِّنُهُ أو يُقَبِّحُه للترغيب فيه أو للتنفير منه، فى أسلوب جدلى يؤكد عملية الإقناع التى تسعى إليها القصيدة.

خذ مثلا قصيدة «شهيد الحق» التى نظمها أحمد شوقى فى

الذكرى السابعة عشرة لوفاة مصطفى كامل، تجد أن الغاية الأساسية للقصيدة هى دعوة أبناء الوطن إلى الوحدة والتجمع، خصوصا بعد ما أصاب مصر فى سنة ١٩١٤ من انقسام وتشاحن، ولكى يقنع شوقى مستمعيه بضرورة الاتحاد والتجمع لجأ إلى التحسين والتقبيح - بعد الشرح والتوضيح - فقال(١٢):

أَبَعْدَ العروة الوثقى و صفٌّ   كأنياب الغضنفر لن يراما

تباغيتم كأنكمو خلايا   من السرطان لا تجد الضماما

وهنا نجد أن الشاعر حَسَّنَ فى البيت الأول فكرة الاتحاد، بينما قام فى البيت الثانى بتقبيح فكرة الشقاق والفرقة، فربط كل فكرة بمشبَّه به بالغ الحسن أو بالغ القبح حتى ينقل كل منهما عدوى قبحه أو حسنه إلى الفكرة التى تجاوره، فيتأثر المستمع بذلك ويقتنع بحسن الاتحاد كما يقتنع بقبح التفرق. ويمكن للقارئ أن يتأمل مثالا آخر لشوقى، خصوصا عندما يقول فى وداع اللورد كرومر(١٣):

اليوم أَخْلَفَتْ الوعود حكومة   كنا نظن عهودها الإنجيلا

دخلت على حكم الوداد وشرعه   مصرا فكانت كالسُّلال دخولا

حيث يستخدم أحمد شوقى الأسلوب الجدلى نفسه بحرفية الصانع لتحقير اللورد كرومر، وذلك على نحو يبدو معه شوقى كما

لو كان يؤمن أنه «عن طريق تحسين المشبه أو تقبيحه يستطيع أن يحمل النفوس على ما يريد بتهييج مشاعرها وإلهاب عواطفها، كي تنطلق إلى الهدف المقصود كالسهم المرسل الذى لا يلوى على شئ»(١٤).

وهناك وسيلة أخرى للإقناع تتشابه مع الوسيلة السابقة فى طبيعتها الجدلية، يمكن أن نسميها بالبرهنة والإثبات، حيث نجد الشاعر الإحيائى يبدأ قصيدته بقضية أو دعوى يدّعيها ثم يحاول أن يقيم عليها الدليل بذكر شواهدها، فعندما يقول حافظ مثلا(١٥):

ورجال الإسعاف أنبل – لولا شهوة الحرب – من رجال القتال

نجد أن هذه الدعوى تقبل الجدل والمناقشة، ولكى يثبتها حافظ ويبرهن على صحتها يلجأ إلى الصور فيقول بعد ذلك مباشرة:

يسهرون الدجى لتخفيف ويل أو بلاء مُصَوَّب أو نكالِ

كم جريح لولاهم مات نزفا فى يد الجهل أو يد الإهمال

كم صريع من صدمة، أو صريع من سموم مخدر الأوصال

كم حريق قد أحجم الناس فيه عن ضحايا تئن تحت التلال

يترامون فى اللهيب سراعا كترامى القطا لورد الزلال

لا لشئ سوى المروة يحلو طعمها فى فم المرئ الموالى

وأغلب الصور فى هذه الأبيات من النوع الكنائى، أى يعتمد على «الكناية» على نحو ما يفهمها أهل البلاغة القديمة. وهو نوع أثير لدى حافظ فى مثل هذه المقامات البرهانية. ويمكن أن يتأمل القارئ – زيادة فى التوضيح – الجزء الأول من قصيدته «غلاء الأسعار» ليجد النوع البلاغى نفسه يؤدى الغاية البرهانية نفسها، ومثال ذلك(١٦):

أيها المصلحون ضاق بنا العيـ	ـش ولم تحسنوا عليه القياما
عَزَّتْ السلعة الذليلة حتى	بات مسح الحذاء خطبا جساما
وغدا القوت فى يد الناس كاليا	قوت حتى نوى الفقير الصياما
يقطع اليوم طاويا، ولديه	دون ريح القتار ريح الخزاما
ويخال الرغيف فى البعد بدرا	ويظن اللحوم صيدا حراما
إن أصاب الرغيف من بعد كَدٍّ	صاح من لى بأن أصيب الإداما
أيها المصلحون أصلحتم الأر	ض، وبِتُّم عن النفوس نياما

ويمكن لنا أن نلاحظ – مرة أخرى – أن البيت الأول من القصيدة يواجهنا بالفكرة مباشرة – أو لنقل بالدعوى – فى حين تقوم الأبيات من الثانى إلى الخامس بإثبات هذه الدعوى عن طريق ذكر شواهدها، ثم يأتى البيت السادس بذكر الفكرة أو الدعوى من بعد أن أكّدتها الشواهد وبرهنت عليها.

واستخدام «الكناية» بهذا الأسلوب أمر عام في الشعر الإحيائي، ولكننا لو قارنّا حافظ إبراهيم في ذلك بأحمد شوقي أو محمد عبد المطلب أو البارودي أو علي الجارم أو إسماعيل صبري وجدنا أن الاستخدام الكمّي لهذا النوع البلاغي من الصور يكثر كثرة واضحة عند حافظ إبراهيم على وجه الخصوص. أما شوقي والبارودي فإن البرهان والإثبات يتم عندهما بالاتكاء على نوع بلاغي آخر لا يكثر عند حافظ، ونعني بذلك تشبيه التمثيل.

وتشبيه التمثيل بطبيعته أقرب إلى أن يكون نوعا من أنواع الاستدلال أو القياس في المنطق، فالشاعر يبدأ فيه بادّعاء دعوى ثم يقيم عليها الدليل بأن يسوق لها شاهدا يماثلها. ومجرد لجوء الشاعر إليه، وإكثاره منه، يدل على أنه كان يفكر في قصيدته تفكيرا منطقيا - إلى حد ما على الأقل - وهو على أي حال كان أداة أثيرة عند بعض الشعراء القدماء أمثال أبي تمام والمتنبي، فضلا عن أنه نال مكانة مرموقة في كتب البلاغة العربية منذ عبدالقاهر الجرجاني الذي يعد أكثر البلاغيين تأصيلا له وتنبيها إلى أهميته. ولذلك استغله البارودي كما استغله شوقي لإقناع قرائهما بما أراداه، وقد بلغا في ذلك الغاية، ومثال ذلك قول البارودي[١٧]:

لا غرو أن جمع المحامد يافعـــا وسما بهمته على نظرائـــــه

فالعين وهى صغيرة فى حجمها   تسع الفضاء بأرضه وسمائه

وله[18]:

لا تركنن إلى العدو فإنه   يبغى سقاطك بالحديث المعجب

كالنار تخدع الفراش بحسنها   فينال منه البؤس إن لم يعطب

وله أيضا[19]:

وإذا أرابكما الزمان بوحشة   فاستمخضاه اليسر بالإيناس

إن الروائم لا تدر لبونها   إلا بلين المسح والإبساس

وكذلك[20]:

إذا ستر الفقر امرءًا ذا نباهة   فلابد يوما أن يشيد به الفضل

فإن لهيب النار مهما كفأته   إلى أسفل قسرا فلابد أن يعلو

والأمثلة فى شعر أحمد شوقى عديدة، منها[21]:

إن ملكت النفوس فابغ رضاها   فلها ثورة وفيها مضاء

يسكن الوحش للوثوب من الأسـ   ـر فكيف الخلائق العقلاء

ومنها[22]:

ودعوا التفاخر بالتراث وإن غلا   فالمجد كسب، والزمان عصام

إن الغرور إذا تملك أمـــــة كالزهر يخفى الموت وهـو زؤام

ومنها[٢٣]:

من مبلغ عنى شبولة جلـــق قولا يبر على الزمان ويصـــدق

بالله جل جلاله بمحمـــــد بيسوع بالعزى لا تتفرقـــوا

قد تفسد المرعى على أخواتهـا شاة تند عن القطيع وتمـــرق

وأخيرا، قوله[٢٤]:

لا تكونوا السَّيْل جَهْما خشـــنا كلَّما عَبَّ، وكونوا السلســـبيل

رب عينٍ سمحةٍ خاشعـــةٍ رَوَتْ العشب ولم تنس النخـــيل

ولا يعدو كل مثل من هذه الأمثلة أن يكون قضية وردت فى البيت الأول يظهر بطلانها عند بادئ النظر، أو على الأقل يتشكك السامع فى صوابها، فيأتى التمثيل فى البيت الثانى برهانا على صدقها ، وتدليلا على جواز وقوعها بذكر نظائرها. خذ مثلا بيت البارودى[٢٥]:

فلا عجب إن لم يُصِرنى منـــزل فليس لعقبان الهواء وكـــور

تراه يدّعى فى صدر البيت أنه لا يوجد منزل يستحق أن يحتويه، ولما كان من السهل أن تجد هذه الدعوى من يقوم بتسفيهها

ويرد عليها، احتاج البارودى أن يقيم على ذلك دليلا لا يمكن إبطاله حتى يبرأ من مذمة الكذب ويخرج من نقيصة الإحالة والتهجم على الدعاوى الغريبة، فكان دليله على دعواه أن العقبان لا يمكن أن يكون لها وكور، وبما أنه يماثلها فلا يمكن أن يحتويه منزل. باختصار نحن أمام قياس منطقى، يتشابه فى تكوينه وغايته مع قول المتنبى(٢٦):

وما أنا منهم بالعيش فيهم ولكن معدن الذهب الرغام

أو قوله:

فإن تفق الأنام وأنت منهم فإن المسك بعض دم الغزال

قد يلاحظ القارئ المتمعن وجود بعض التشبيهات من هذا النوع فى شعر حافظ أو صبرى أو عبد المطلب، ولكنها لا تتعدى فى ديوان أى واحد منهم عدد أصابع اليد الواحدة. أما عند شوقى والبارودى فهى تكثر كثرة واضحة، وإن كانت النسبة العددية لهذا النوع عند البارودى أعلى مما هى عليه عند شوقى، ولا يعنى ذلك أن البارودى كان أكثرهم عقلانية وجدلا فى جوانب شعره التقليدية، بل يعنى أنهم سواسية فى طريقة المعالجة الفنية والتعامل مع القارئ، وإن اختلفوا فيما بينهم فى النوع البلاغى الذى يتكئ عليه كل منهم فى عملية الإقناع.

وثمة وسيلة أخرى للإقناع وهى ضرب المثل. قد تتشابه هذه الوسيلة مع تشبيه التمثيل فى طبيعته الجدلية ولكنها أكثر منه اتساعا وتفصيلا، فالتمثيل لا يتعدى فى الغالب بيتين أما ضرب المثل فقد يصل إلى أكثر من ثلاثين بيتا. وهو يقوم عادة على قصة مجازية، قد تكون ذات أصل تاريخى أو لا تكون، يؤكد مغزاها الفكرة التى يحاول الشاعر إقناع القارى بها، أى أن الفارق بين تشبيه التمثيل وضرب المثل فارق فى الدرجة لا فى النوع.

ويمكن أن نعد البارودى الأستاذ الرائد لهذا النوع من الاستخدام التمثيلى للقصص، ومن ذلك قصيدته التى مطلعها(٢٧):

وشامخ فى ذرى شماء باذخة لا يعرف الصدق إن والى وإن عادا

وقصيدته التى مطلعها(٢٨):

سكن الفؤاد وجفت الآماق ومضت على أعقابها الأشواق

وإذا توقفنا عند قصيدة البارودى الثانية على سبيل المثال، وجدنا أنها تقوم على فكرة وعظية، مؤداها أن الموت هو النهاية الحتمية للكائنات، وإذا كان الأمر كذلك:

فعلام يخشى المرء فرقة روحه أو ليس عاقبة الحياة فراق؟!

ولكى يقنعنا البارودى بفكرته هذه يلجأ إلى صياغة ثلاث

صور أساسية، هي تمثيلات ينبع كل منها من هذه الفكرة، ويسير في اتجاهه الخاص ليعود في النهاية كي يصب في الفكرة الأساسية، مثبتا صحتها وصوابها، فالبازي المفترس الذي يسكن أعالي الجبال، غير مفارق لها إلا لافتراس الطيور الضعيفة التي أوقعها حظها التعس بين مخالبه، لا يلبث أن يموت كما ماتت ضحاياه. والأسد الهائل الذي:

منع الطريق فما تجوس خلاله　　في سيرها الطراق والمراق

غضبان يضرب ذيله ويلفه　　من جانبيه كأنه مخراق

سرعان ما يواجه فارسا شجاعا يقاتله حتى الموت:

فتصاولا حتى إذا ما استنفدا　　ما كان عندهما وضاق خناق

هَمَّا ببعضهما فماتا ميتة　　لهما بها عند الميعاد وفاق

والثعبان القاتل الذي:

يتناذر الراقون سم لعابه　　رعابة، فليس لسمه ترياق

سرعان ما:

أنحى فأقصده الزمان بسهمه　　إن الزمان لنابل ميفاق

وتلتقي الصور التمثيلية الثلاث لكل من البازي والأسد والثعبان حول تأكيد الفكرة التي سبق أن قررها البارودي نثرا،

وهى أنه لا يسلم فى الزمان من الردى شئ، فهذه هى حكمة الوجود التى تحسرت البرية فيها، وليس سوى البارودى الحكيم من يعرفها ويعلمها لنا.

وليس النهج الذى اصطنعه البارودى فى تنظيم صوره التمثيلية جديدا، فقصيدته نوع من التقليد الذكى لقصيدة من أجمل قصائد الشعر الجاهلي، وهى عينية أبى ذؤيب الهزلى التى مطلعها[٢٩]:

أمن المنون وريبها تتوجع والدهر ليس بمعتب من يجزع

ولكن الفارق كبير بين بساطة الشاعر القديم وقدرته التعبيرية الآسرة، وتوحده مع موضوعه، وعقلانية البارودى التى تهدف إلى إقناع القارئ بالفكرة من ناحية، وإبهاره باتقان الصنعة التى تعتمد على التوليد من ناحية موازية. لقد كانت قصيدة أبى ذؤيب بمثابة حوار صادق بين الشاعر وذاته ليمنعها من الانهيار حزنا على فقد الأبناء وموتهم، فالدهر لا يبقى على حدثانه شئ:

وإذا المنية أنشبت أظفارها ألفيت كل تميمة لا تنفع

والضمير الأساسى المسيطر على القصيدة هو ضمير المتكلم غير المباشر، أعنى الضمير الذى يلتبس بضمير المخاطب، لكن المخاطب الذى يشير إلى المتكلم نفسه، وذلك فيما أطلق عليه علماء

البلاغة القديمة صفة «التجريد». وهى صفة المزاد منها ما يبدو وكأنه انتزاع المتكلم من ذاته ذاتا أخرى ومخاطبته إياها، كقول جرير:

أتصحو أم فؤادك غير صـــاح   عشية همَّ صحـــبك بالـــرواح

ويمكن أن نعد أبا ذؤيب مؤسسا لأسلوب «التجريد» البلاغى فى الشعر العربى، وذلك بسبب سبقه من ناحية، وإلحاحه - من ناحية موازية - على ضمير المخاطب الذى يراد به ضمير المتكلم، وذلك للتباعد عن التدفق الانفعالى غير المحكوم الذى يمكن أن يقود إليه الاستخدام المباشر لضمير المتكلم فى لحظات الانفعال الحاد. ولذلك يخاطب الشاعر نفسه كما لو كان غيره على سبيل مراوغة حدة انفعالاته، ومن أجل التعزى الذاتى على فقد أبنائه، وذلك بقوله:

أمــن المنون وريبهـــا تتوجــع   والدهر ليس بمعتب من يجـــزع

وهو مطلع يفضى إلى الحوارية الذاتية التى تنطوى عليها القصيدة، والتى يبدأ توترها مع الصورة التى تصاغ صياغة الحكمة:

وإذا المنية أنشبت أظفارهـــا   ألفيـت كل تميمـــة لا تنفــع

ومن هذه الصور الحكمية تتفرع ثلاث صور تمثيلية، على نحو ما يحدث فى قصيدة البارودى، فالحمار الوحشى سرعان ما

تنتهى حياته برمح لا يدرى من أين أتى، والثور الوحشى الذى يناضل كلاب الصائد ويقتلها سرعان ما يأتيه سهم قاتل يودى بانتصاره وحياته، والفارس الشجاع الذى لا ينهزم سرعان ما يواجه من يساويه فى شجاعته ليموتا معا فى نضال باسل مهيب يؤكد أن الموت قدر لا مفر منه. ويتكرر المقطع أو الشطر «والدهر لا يبقى على حدثانه» فى بداية كل صورة تمثيلية كما تتكرر اللازمة الموسيقية لتذكرنا بالنغمة الأساسية للعمل كله. وليس هناك مجال للتعليم أو الوعظ أو حتى مخاطبة القارئ الذى ينزل منزلة التلميذ من الأستاذ الحكيم. كل ما هناك فى قصيدة أبى ذؤيب هو الشاعر الذى يحاور ذاته، مخففا آلامها، مذكرا إياها أن الموت هو نهاية كل الأشياء، وذلك فى تقنية ينصهر معها الموضوع فى صور تأخذ على عاتقها بلورته وتوصيله إلى القارئ، ولكن على نحو يخلق فى هذا القارئ تجربة خصبة جديدة تثرى شعوره بالحياة وترهف إحساسه بالموت.

أما قصيدة البارودى فقد بدأت بتقرير الفكرة تقريرا نثريا مباشرا، ثم جاءت الصور التمثيلية الثلاث، بوصفها نوعا من التمثيل الذى يؤكد الفكرة ويقنع القارئ بصوابها. تأمل الأبيات التى يبدأ البارودى بها كل صورة من صوره التمثيلية الثلاث:

- لو كان يسلم فى الزمان من الردى حى لعاش بجوه السيداق

- أفذاك أم ضرغام خيس مدهس   تنجاب عن أنيابه الأشداق
- أم أرقش مرس يسيل كأنه   بين الخمائل جدول دفاق

تشعر أنك أمام متكلم يجيد الجدل والمنطق، يبدأ بالمعنى مجردا، أو بقضية من القضايا، هى «لو كان يسلم فى الزمان من الردى حى...» ثم يضرب المثل تلو المثل، أو يأتى بقياس أثر قياس، ليقنع السامع بصحة القضية التى يثبتها إثباتا لا يخلو من براعة الصانع، الصانع الذى يرتدى، فى النهاية، ثياب الحكماء الفخورين بحكمتهم ووعظهم، فلا يلبث أن يقول لقارئه:

فاسمع فما كل الكلام بطيب   ولكل قول فى السماع مذاق
نَزَلَ الكلامُ إلىّ من شرفاته   وتَمَثَّلَتْ بحديثى الآفاق

وتعلم حافظ إبراهيم هذه الوسيلة من البارودى، وتوسع فيها لتتناسب مع توسيع جيله للغاية الاجتماعية للشعر. ويمكن للقارئ مراجعة قصائد من مثل «العمرية» و«مدرسة المرحوم مصطفى كامل» و«فى الحث على معاضدة مشروع الجامعة» و«رعاية الأطفال» و«مدرسة البنات» و«ملجأ رعاية الأطفال» و«غادة اليابان» و«الحرب اليابانية الروسية»[٣٠]، ليرى كيف تستغل القصة استغلالا تمثيليا لإقناع السامع، ودفعه إلى الفعل الاجتماعى الذى يتغياه مصلحو العصر، وكيف ينتهى ذلك إلى استدلالات وقياسات تتولى إثبات دعاوى الشاعرية.

ويمكن التوقف عند قصيدة «رعاية الأطفال» التى أنشدها حافظ إبراهيم فى الحفل الذى أقامته جمعية رعاية الأطفال فى دار الأوبرا فى الثامن من أبريل سنة ١٩١٠م، والتى مطلعها:

شبحا أرى أم ذاك طيف خـيال　　لا، بل فتاة بالعـــراء حيالى

وهى قصيدة تبدأ بداية تمثيلية خالصة، يتحدث فيها الشاعر عن مشاهدته شبح فتاة بائسة، وحيدة، باكية، فى العراء، فاقترب منها، وسألها عن حالها، فأخبرته بأنها حامل، وأنها تهيم على وجهها لتواجه مصيرها التعس، ذلك المصير الذى بدأ بموت أبيها الذى تبعته أمها، فاضطرتها قسوة الحياة التى تضافرت مع اليتم إلى الخطيئة، فيحنو عليها الشاعر، ويحمل هيكل عظمها، ميمما شطر دار رعاية الأطفال، كى يرعى وليدها الذى يوشك أن يرى الحياة والأم التى تشرف على الموت. وعندما يصل إلى «دار رعاية الأطفال» الخيرية يتلقاه المشرفون عليها بالعون، وتتسابق الإيدى الطاهرة على العناية بالأم المريضة. فيشعر الشاعر بالسعادة، ويترك البائسة مع رسل الرحمة الذين أصبحوا أهلها، وعجز عن شكر هؤلاء الذين تجردوا لصالح الأعمال، ولم يُخْجِلُوا الفتاة البائسة بالسؤال عن اسمها. ويقود ذلك إلى الحكمة التى ينظمها حافظ فى أبيات من قبيل:

خير الصنائع فى الأنام صنيعـــة تنـــبو بحاملهــــا عن الإذلال

وإذا النوال أتى ولم يهرق لــــــه ماء الوجـــــوه فذاك خير نوال

من جَادَ من بعد السؤال فإنــــــه - وهو الجواد - يعد فى البخـال

ويكمل حافظ قصيدته بما يشبه التعليق على القصة التمثيلية التى حكاها، معرِّجا على مديح القائمين على المشروع الخيرى لرعاية الايتام، خاتما بالوعظ الذى أثبت صحة مضمونة بالقصة التمثيلية، فيقول:

لا تهملوا فى الصالحات فإنكـم لا تجهلون عواقـب الإهمــــال

إنى لأرى فقراءكم فى حاجـــة - لو تعلمون - لقـائل فعّــال

فتسابقوا الخيرات فهى أمامكـم ميدان سبق للجـــواد الـــنال

والمحسنون لهم على إحسانهـم يوم الإثابــة عشــرة الأمـــثال

وجزاء رب المحسنين يجل عـــن عَــدٍّ، وعـــن وزن، وعن مكـيال

وتنتهى الحكاية التمثيلية بهذه الأبيات الوعظية التى تتجه مباشرة إلى المستمعين الذين أصبحوا مهيئين لتقبل الرسالة الوعظية، خصوصا بعد أن صاغ حافظ القصة التمثيلية التى تقنع السامع بها.

ومن اليسير أن نرى الفرق بين الصور التمثيلية التى يستخدمها حافظ والصور التى كان أستاذه البارودى يستخدمها، فحافظ كان يلجأ إلى قص تمثيلى يضفى عليه طابع المعاصرة، يخترعه اختراعا من صور البؤس الشعبية التى عرفها، وعرف كيف يولِّد منها مبالغات مجازية. وكان هدفه من ذلك أن يضفى على التمثيل طابع التشويق من ناحية، ويقترب به اقترابا حميما من عالم المستمعين الذين يخاطبهم من ناحية ثانية، ويحقق نوعا من البراعة الى تقترن بإضفاء طابع واقعى شبه شعبى من ناحية أخيرة. بينما كان البارودى يلجأ إلى الموروث الشعرى، ويختار منه التمثيلات التى يمكن أن تسعفه، منتهيا إلى وعظ لا يفترق – فى التحليل الأخير – عن الوعظ الذى كان يختتم به تلميذه حافظ تمثيلاته. ولا أدل على ذلك من قصيدة البارودى التى سبق أن أشرت إلى مطلعها، والتى يمكن الاستشهاد بها كاملة، وهى من لزوم ما لا يلزم، حيث يلتزم الشاعر فى القصيدة قبل حرف الرويّ فيها – وهو الدال – ألفا قبلها عين على النحو التالى.

وشامخ فى ذرا شماء باذخةٍ لا يعرف الصدق إن والى وإن عادى

يعوده الناس إن مَرّ النسيم به ولا يعود من الإشفاق من عادا

لا يهدأ الدهر من ظلم يحاوله فإن قضى وطرا مَنْ غدره عادا

يسطو بهذا، ويرمى ذاك من عُرُض كطاردٍ يقتضى صيدين إذ عادى

أباده الدهر رَغْما بين أسرتـــــــه كما أباد بريحٍ صرصـر عـــــادا

فاعرفْ إلهك، واحذر أن تبيتَ على وزرٍ، ولا تتخذ ظـلم الورى عـــادا

وصنعة البارودى واضحة فى التمثيل بهذا الرجل المتكبر الذى يسكن منيف القصور، ولا يعرف الصدق إن صادق الناس وسالمهم أو عاداهم وخاصمهم، ولا يعود أحدا مهما أصابه مع أن الناس تعتنى بأمره وتزوره لأوهى سبب، وهو لا يكف عن ظلمه، ويزيده الظلم ظلما. هذا الرجل المتكبر الظالم لم يتركه العدل الإلهى، فأباده الدهر بين أسرته كما أبادت الريح العاتية قوم عاد الذين أصبحوا صرعى كأنهم أعجاز نخل خاوية، جزاء ظلمهم وإثمهم. وينتهى البارودى من القص التمثيلى بالمغزى الذى ضرب عليه المثل، وهو المعنى الوعظى، أو النصيحة الأمرية الى يقوم عليها البيت الأخير. الذى يحذِّر السامع من ارتكاب المعاصى والمظالم، وينهيه عن أن يبيت على معصية، أو يتخذ ظلم الناس عادة له، فمن يفعل ذلك يكون مآله مآل ذلك الرجل الظالم الذى ضرب به البارودى المثل .

ويصنع شوقى صنيع حافظ والبارودى فى حكاياته التى ألفها من أجل الأطفال كى «يأخذوا الحكمة والأدب من خلالها على قدر عقولهم»(٣١). ورغم أن شوقى لم يترد فى مهاوى الافتعال

والمبالغة كما تردى حافظ على وجه الخصوص، إلا أنه يتفق معه، ضمنا على الأقل، فى الغاية النز ''ية للشعر، وفى طريقة المعالجة الإقناعية. فهو يقول فى حكاية «الصياد والعصفورة»(٣٢):

جعلتها شعرا لتلفت الفطـــن   والشعر للحكمة مذ كان وطـــن

وخير ما ينظـــم للأديــــب   ما نطقـــته ألســـنة التجـــريب

والقصيدة نفسها مثل واضح على الطبيعة-التعليمية والإقناعية للحكايات، فهى تبدأ بتقرير المعنى:

ما كل أهل الزهد أهل اللـــه   كـم لاعـــب فـى الزاهـــدين لاه

ثم تأتى القصة التى تؤكد هذه القضية، ثم تنتهى القصيدة بتقرير المعنى نثرا من جديد:

إياك أن تغتر بالزهـــــاد   كم تحت ثوب الزهد من صـــياد

وهو ما كان يحدث عند حافظ فى قصائده التى أشرت إليها، والتى تعيدنا – فى النهاية – إلى تقليد الصنعة التى استوعبتها المخيلة التقليدية للشاعر الإحيائى. تلك التقاليد التى وصفها نقاد وبلاغيون قدماء، علموا الأجيال المتتابعة من الشعراء أن الشاعر الصانع هو من يتمخض المعنى الذى يريد بناء الشعر عليه فى فكره نثرا، ثم يعد له بعد ذلك ما يلبسه إياه من الألفاظ أو الصور التى

تناسبه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذى يسلس القول عليه. ويكون فى ذلك كله «كالنساج الحاذق الذى يفوف وشيه بأحسن التفويق... حتى يتضاعف حسنه للعيان»[٣٣].

٣- جمود القصيدة وإشاريتها

تتميز القصيدة الرديئة أول ما تتميز بخاصية الجمود والإشارية. وأنا أطلق هذين المصطلحين على قصيدة الشعر التقليدية التى تقوم على صور محدودة الأبعاد ثابتة الدلالة، لا تستطيع بحكم تكوينها المنطقى الصارم أن تحمل قيمة جمالية نفسية أو عاطفية متعددة الدلالات. وكثير من صور القصائد الإحيائية التى صاغتها المخيلة التقليدية لكل من محمود سامى البارودى أو أحمد شوقى أو حافظ إبراهيم وغيرهم من شعراء الإحياء، هى صور من هذا النوع. وهى صور يمكن أن نقيس عليها غيرها فى كل شعر تقليدى، أيا كان المسمى الذى يتخفى وراءه، خصوصا حين لا تفعل الصور الشعرية شيئا سوى الإشارة الموضحة لمعنى نثرى يسبقها عادة، ويجمّدها فى دلالة فردية ثابتة لا تجاوز حدوده المسبقة، ولا تفلت من قيده، والنتيجة هى جمود الصور أو إشاريتها التى تجعلها غير قادرة على أن تشع فى أكثر من اتجاه، أو تخلق استجابة وجدانية نشطة لدى أى قارئ.

ولقد كان الشاعر الإحيائى يفكر فى قصيدته على أساس ثنائى مزدوج، خصوصا عندما يغلب عليه التقليد. أعنى أن تفكيره فى القصيدة كان يسير فى خطوتين متتابعتين أو منفصلتين، فهو

يعرض الفكرة فى الخطوة الأولى ثم يعقبها بالصور فى الخطوة الثانية. قد تتناسب هذه الطريقة مع الغاية التعليمية الإقتناعية، فلكى نقنع الآخرين ونعلّمهم علينا أن نحدد أفكارنا أولا، ونقرّرها لهم فى عبارات محددة، ثم نأتى بعد ذلك بما يشرحها أو يفسّرها أو يبررها أو يثبت صوابها، كى يزداد السامع أو القارئ اقتناعا بها. ولكن إذا كانت الصور فى ظل هذا التفكير مزدوج الخطو تنفصل عن موضوع القصيدة فإنها تجنح إلى أن تكون جامدة، فردية الدلالة، ثابتة المعنى، لماذا؟ لأنه طالما سبق الشاعر الصورة بمعنى نثرى مباشر يرتبط بها، أو تأتى هى دليلا عليه، فمن المنطقى أن تتقلص دلالة الصورة وتتقوقع فى حدود هذا المعنى الذى فرض عليها أن تتعلق بأذياله، فلا تستطيع – نتيجة ذلك – أن تشع فى أكثر من اتجاه، أو توحى بأكثر من معنى، فيفتر إحساس المتلقى بها. ومثال ذلك هذا المطلع من قصيدة البارودى التى قالها مهنئا الخديوى إسماعيل بولاية مصر(٣٣):

طَربَ الفؤادُ وكان غير طروب ... والمرءُ رهنٌ بشاشةٍ وقُطُوب

وَرَدَ البشيُر فقلت من سَرَفِ المنى ... أعِدْ الحديث علىَّ فهو حسيبى

خَبَرٌ جَلاَ صَدَاَ القلوب فلم يدعْ ... فيها مَجَالَ تَحَفّزٍ لوجيب

ضَرِح القذى كقميص يوسف عندما ... وَرَدَ البشُير إلى يعقوب

إن البيتين الأولين يقرران المعنى تقريرا مباشرا، إذ يخبرنا كل منهما بأن البارودى ابتهج عند سماعه النبأ العظيم الذى هو تولى الخديوى العرش، ثم يأتى البيتان الثالث والرابع بصورتين تشرحان هذا المعنى الذى تقرر من قبل. ورغم كل ما يمكن أن يقال فى إمكانات هاتين الصورتين، فإن القارئ لن يدهش لهما ولن يتلقّاهما تلقّيا بكرا، بل على العكس من ذلك يمر عليهما مرورا عاديا بعد أن تحدد له معناهما فى البيتين الأولين. ولو كان البارودى بدأ بالصورتين مباشرة وحذف البيتين الأولين، لكان قد أتاح للقارئ بكارة التلقى، وحرر صوره من كل قيد، مهيئا لها الفرصة كى توحى للقارئ بكل ما يمكن أن تموج به من إيحاءات ومعان، فتخلق استجابة وجدانية كاملة.

وأتصور أن الفكرة التى أقصد إلى توضيحها يمكن أن تظهر بمقارنة صنيع البارودى بصنيع شاعر معاصر جاء بعده بعقود عديدة، أقصد إلى الشاعر صلاح عبد الصبور الذى نقرأ له فى قصيدته «رسالة إلى صديقة» وصفًا للأثر الذى تركه خطاب هذه الصديقة (أو الحبيبة) فى نفسه(٣٤):

خطابك الرقيق كالقميص بين مقلتىّ يعقوب
أنفاس عيسى تصنع الحياة فى التراب
الساق للكسيح

العين للضرير

هناءة الفؤاد للمكروب،

المقعدون الضائعون التائهون يفرحون

كمثلما فرحت بالخطاب يا مسيحى الصغير.

ورغم مزالق الابتسار من قصائد صلاح عبد الصبور، لكن تشبيه أثر الخطاب بأثر قميص يوسف على عينى يعقوب يأتى بذاته، مستقلا عن أى معنى سابق على التشبيه، أو أية فكرة تقريرية يستخدم التشبيه دليلا عليها، فالتشبيه بذاته وفى ذاته هو ما يتولد عنه المعنى، وهو ما يشع من دلالات تفضى بدورها إلى تشبيهات أخرى تقترن، بدورها، بجوانب من الأثر نفسه. هكذا يغدو تأثير الخطاب كأنفاس عيسى التى تبعث الحياة من الموت، وترد الصحة على من فقدها. وعندما يصل الشاعر إلى مدى رد البصر على الضرير، يرد العَجُزَ على الصدر كما اعتاد القول أهل البلاغة. ويصل ذلك بالإشارة إلى هناءة المكروب التى تكمل الدائرة بفرحة المقعدين التى لا يكتمل معناها إلا من خلال الاستعارات التى لا تتكرر إلا لتؤكد بجماليات التكرار تعدد المعانى المباشرة وغير المباشرة لتتابع الصور.

وإذا عدنا إلى أبيات البارودى وجدنا الموقف على العكس من ذلك، فالشاعر يبدأ بطرب الفؤاد غير الطروب، وينتقل إلى الخبر

الذى جاءه به البشير فلم يصدقه، فطلب من البشير الإعادة تأكيدا للبهجة التى أثارها الخبر، ويأتى وصف هذه البهجة بالاستعارة التى ينجلى فيها صدأ القلوب، ويتبع ذلك تشبيه أثر خبر نيل الخديو إسماعيل ولاية مصر بأثر قميص يوسف الذى رد البصر على يعقوب، وذلك اتساقا مع تقرير الفكرة أولا، وإرداف هذه الفكرة بما يشرحها أو يوضحها من الصور البلاغية التى تكون دليلا عليها.

وأحسب أن هذا النوع من صياغة الصور البلاغية يتناسب والوظيفة التعليمية للشاعر الإحيائى، وهى وظيفة تقترن بحرص ذلك الشاعر على تعليم قارئه وإقناعه بقضاياه. وفى هذا الحرص سبب آخر لجمود الصور وثبات معانيها. ويتضح ذلك أكثر عندما نضع فى اعتبارنا حرص الشاعر الإحيائى على التعليم والإقناع، وكلاهما ينطوى على عملية عقلية باردة بمعنى أو غيره، ولا سبيل لمن يقصد إلى التعليم والإقناع معا من التضحية بالمضمون النفسى أو الشعورى للكلمات، والاتكاء بدلا منه على الهدف المنطقى لها. والنتيجة هى غلبة الاستخدام الإشارى للغة، واقتراب هذا الاستخدام فى طبيعته من استخدام الرموز والإشارات فى الجبر أو الرياضة مثلا. ويتبع ذلك بالطبع جمود الصورة أو تحجرها فى دلالة فردية ثابتة بدلا من أن تكون ثرية الإيحاء متعددة الدلالة. وأكثر ما يكون ذلك فى الصور البلاغية التى يصوغ بها الشاعر

أبيات الحكمة التى يحرص على حشدها فى شعره، تأكيداً للمعنى التعليمى من ناحية، وحرصا على استعادة نموذج الشاعر الحكيم من ميراثه الشعرى من ناحية مقابلة. ومثال ذلك ما نقرأه فى شعر البارودى على النحو التالى(٣٥):

لولا التفاوتُ فى الخلق ما ظهـرت	مزيّةُ الفرق بين الحلْى والعَطَــل
فانهضْ إلى صهوات المجد معتليا	فالباز لم يأو إلا عالــى القُــلل
ودعْ من الأمر أدنـاه لأبعــده	فى لجّة البحر ما يغنى عن الوَشَل
قد يظفر الفاتكُ الألوى بحاجتـه	ويَقْعُدُ العجزُ بالهَيَّابَـة الوَكَـل
وكن على حذر تسلم، فرب فــتى	ألقى به الأمن بعد اليأس والوَجَل
لو يعلم المرء ما فى الناس من دَخَنٍ	لبات من ود ذى القربى على دخـل
فلا تثــق بودادٍ قـبل معرفـةٍ	فالكُحْل أشبه فى العينين بالكَحَـل

واستقلال كل بيت من أبيات الحكمة السابقة بمعناه هو الوجه الآخر من انغلاق كل صورة بلاغية فى كل بيت على معناها التعليمى الثابت الذى تهـدف إلى تأكيـده. وليس من المصادفة – والأمر كذلك – أن يغلب تشبيه التمثيل على الأبيات، وذلك ليغدو المشبَّه به أشبه بالدليل على سلامة المعنى المقصود فى المشبّه. والنتيجة تتابع الحِكَم فى الأبيات، محافظة على الثنائية نفسها:

المعنى النثرى المقرر، إضافة إلى الدليل عليه باستخدام تشبيه التمثيل، تماما كالدعوة إلى النهوض إلى صهوات المجد والاستدلال عليها بأن الصقور (البزاة) لا تأوى إلا إلى أعالى قمم الجبال (القلل)، أو القول بأن الناس تُظهر غير ما تبطن، فتلتبس حقيقة نواياها كالكُحْل الذى تتجمل به العين والكَحَل الذى هو سواد ضار. وهيمنة فعل الأمر فى الأبيات قرين العملية المنطقية أو عملية القياس (التمثيل) التى تنطوى عليها غاية التعليم التى لا تفارقها غاية الإقناع. وأفعال الأمر بطبيعتها - خصوصا فى مثل هذا السياق - تنبئ عن طبيعة معرفة المتكلم فى علاقته بالمستمع الذى يتوجه إليه المتكلم، بوصفه العليم الخبير بكل ما يعين المستمع على الفهم، بوساطة أساليب التوضيح والتمثيل الإقناعى.

ويمكن أن نجد هذا النوع من الصور فى شعر أحمد شوقى الذى اعتاد مخاطبة الجماهير أو الأفراد موجّها إليهم النصح، ساعيا إلى تعليمهم ما يفيدهم فى حياتهم من القيم والمبادئ، ومن أمثلة ذلك قوله مخاطبا القارئ أو المستمع بلا فارق:

وإن تخرج لحـــرب أو ســـلام	فأقدم قبل إقـــدام الأنـــــام
وكن كالليث يأتى من أمــــامٍ	ليملأ كل ناطقـــة وجُومــــــا
وكن شَعْبَ الخصائص والمـــزايا	ولا تكُ ضائعـــا بين البرايـــا

وكن كالنحل والدنيا الخــــلايا يمر بها، ولا يمضــى عقيمــــا

وبالغ فى التدبر والتحـــــرى ولا تعجل، وثق من كل أمـــــر

وكن كالأسد: عند الماء تجـرى وليست وُرَّدًا حتى تحومـــــا

فـفى هذا النمـوذج لشـوقى مـا فى نظيـره عند البـارودى، خصوصا حين نلحظ أن التبعية للفكرة النثرية المحددة أفقدت الصور قدرتها على الإيحاء أو الإثارة، وجمّدتها تجميدا، فلم تعد تصلح إلا إلى الإشارة إلى الفكرة النثرية المحددة قبلها. وعندما نضيف إلى ذلك أن هذه الصور لم تأت نتيجة حاجة داخلية ملحة، فرضتها ضرورة التعبير عن شعور خاص للشاعر بقدر ما هى نتيجة حرصه على تعليم المتلقى وإقناعه، ندرك السبب الذى جعل المضمون الحسى للصور بكل ما يمكن أن يرتبط به من إثارات وإيحاءات يتجمد، وتتحول اللغة ذاتها إلى إشارات حرفية لا تجاوز وظيفة الإشارة المجردة إلى الفكرة النثرية التى تحددت من قبل، الأمر الذى يفضى بالصور الشعرية إلى أن تكون صورا جامدة لا تحمل إلا وجها واحدا ودلالة فردية مباشرة.

وأحسبنى فى حاجة إلى القول إن الجمود والإشارية بوصفهما خاصية بارزة فى الصور الشعرية التقليدية عند شعراء الإحياء لا ترجع فحسب إلى حرص الشاعر على تعليم السامعين وإقناعهم بأفكاره وقضاياه، وإنما ترجع بالقدر نفسه إلى توليد

الشاعر المستمر لصور القدماء. وقد يحدث أن تكون في الصورة القديمة حياة وثراء، ولكن تلقّف الشاعر الإحيائي لها ثم تحويله إياها إلى ما يسميه بالمعنى المخترع أو المبتكر كان يقضي على كل ما في هذه الصورة من حياة وثراء، ويحيلها إلى تعبيرات جامدة، لا تستطيع أن توحي للقارئ بشئ، أو تثير فيه حالة شعورية خاصة، ومثال ذلك ما قاله الشاعر البدوي القديم[٣٧]:

كأن القلب ليلة قيل يغدى ... بليلى العامرية أو يراح

قطاة عزّها شرك فباتت ... تجاذبه وقد علق الجناح

لها فرخان قد تُركا بقفرٍ ... وعشُّهما تُصَفِّقُهُ الرِّياح

إذا سمعا هُبُوب الريح هَبّا ... وقالا أمنا، تأتي الروّاح

فلا بالليل نالتْ ما تُرَجّي ... ولا في الصبح كان لها براح

ويشعر القارئ في مثل هذه الصورة، في سياقها داخل القصيدة القديمة، بالحياة الغامرة التي تكمن فيها، كما يحس بالثراء الدلالي والشعوري الذي تحتويه، ولكن عندما يتلقف البارودي هذه الصورة – كعادته – ويُجري فيها توليده، يختفي الثراء القديم ويتحول إلى شئ من قبيل[٣٨]:

كأن قلبي إذا هاج الغرام به ... بين الحشا طائر في الفخ يضطرب

صحيح أن التوليد – في هذا السياق – لم ينته بالبارودي إلى الافتعال والمبالغة، ولكنه – على الأقل – حرم الصورة القديمة

من حياتها، فضلا عن أنه - من حيث هو عملية عقلية باردة - جمّد لغة الصورة، وأفقدها قدرتها على الإثارة والإشعاع وثراء الدلالة.

وغالبا ما ينتهى استغراق الشاعر التقليدى فى الموروث إلى الدرجة التى يفقد معها إحساسه الفردى الخلاق باللغة، فلا تغدو اللغة ملكا خاصا له، يحاول أن يكتشف إمكاناتها الداخلية أو يتأمل تجربته الوجدانية فى ضوء جديد من خلال إعادته تشكيل علاقاتها، بل تصبح اللغة كائنا غريبا عنه، يتأملها ويتناولها كما لو كانت قطعا من الأحجار الملونة، وقد يصنع منها أشكالا هندسية طريفة، أو يبتكر صورا بارعة التوليد، ولكنه فى كل ما يصنع أو يبتكر لا يستطيع أن يبث الحياة فى عمله التصويرى، وينتهى إلى النتيجة التى انتهى إليها البارودى فى قوله(٣٩):

وسقت مع الغواة كميت لهو	جموحا لا تلين على الجذاب
إذا ألجمتها بالمـــــاء قَرّتْ	ودار بجيدها لبب الحـــبـاب

أو(٤٠):

طارت بألبابنا سكرا، ولا عجبٌ	وهى الكميت إذا فى حلبة جمحت

حيث نجد أن البراعة الهندسية فى الصورتين ترتدّ إلى المفارقة التى يحدثها استخدام الكلمة الواحدة بمعنيين (تورية)، فالكميت هو الفرس البنى الغامق اللون، ولكن إذا استعاره

البـارودى للخـمـر (والجـامع المنطقى هنا فى اللون) ثم رشّح الاستعارة ترشيحا خاصا حدثت المفارقة، وتعجّب السامع من هذه الصورة التى يمكن أن تكون وصفا للخمر وللفرس فى الوقت نفسه. وأتصـور أننا يمكن أن نُقِرَّ ببراعة البارودى، ونوافقه على وصفه لنفسه عندما قال[٤١]:

بلغت بشـعـرى مـا أردت، فلم أدع   بدائع فى أكمـامـهـا لم تفـتق

ولكن هل العلاقة التى تقوم عليها الصورتان السابقتان علاقة جديدة؟ أو هل هى بمثابة كشف عن موقف شعـــورى خـاص؟ أو - بعبارة أخرى - هل تثير فى نفوسنا شيئا؟ أو تجعلنا نرى موضعها فى ضوء حدس مغاير؟ إن الإجابة عن كل هذه الأسئلة بالنفى من وجهة نظرى على الأقل، فالعلاقات قديمة استخدمت عشرات المرات قبل البارودى، كل ما حدث هو شئ من التحوير أو التعقيد، ولكن جوهر العلاقة ظل ثابتا جامدا كما كان، فضلا عن أن الصـورتين السـابقـتين لم تأتيـا إلا نتـيـجـة نوع من أنواع العبث الذهنى، أو نوع من اللعب بكلمات بعيدة عن وجدان الشاعر، وليس بينها وبين مشاعره الخاصة أية صلة أو قرابة.

لقد توقف الشاعر الإحيائى - فى جوانبه التقليدية - وقوفا طويلا عند الكلمات بوصفها أشياء قائمة بذاتها، واعتمد على

جرسها اللفظى فيما أتى به من محسنات مختلفة الأنواع جعلها همه فى شعره، واعتمد على الكلمة المفردة فى استخراج التورية التى عدها القدماء آية من آيات البلاغة، بل جعل من رسمها وأحرفها مادة للتشبيهات والاستعارات، ولكنه فى كل محاولاته التقليدية كان منفصلا عن لغته التى لم يعالجها من حيث صلتها بمخزونه الشعورى الفردى.

ويؤكّد ذلك استخدام الشاعر الإحيائى المصرى - على سبيل المثال - لألفاظ لا يمكن أن يكون لها تاريخ نفسى حى فى أعماقه وأعماق سامعيه، مثل ألفاظ الحيا والغيث والمطر، والهودج والناقة، والعقيق ونجد.. إلخ. قد يكون لمثل هذه الألفاظ علاقاتها الحميمة بوجدان الشاعر البدوى القديم، لأنها معطيات عالمه الذى يعايشه ويتفاعل معه، فالمطر مثلا - فيما يراه هذا الشاعر - هو رمز الخصب والثراء وتجدّد الحياة مرة أخرى، ولكن هذا «الما وراء» النفسى لكلمات المطر والحيا والغيث يختفى تماما عندما نأتى إلى شاعر مثل البارودى عاش فى بيئة أشبعها النيل حتى البشم، ونكتشف أن إلحاحه على هذه الكلمات لا يمكن أن يستند إلى «ما وراء» نفسى خاص، ولا حتى إلى إحساس معاصر بالكلمة.

قد نقول: ولكن الكلمة المفردة لا قيمة لها، فالشاعر قادر على أن يمنحها - مهما كانت - حياة جديدة عندما يخلق علاقة

كامنة تجمع بينها وبين غيرها من الكلمات. وهذا صحيح، فكلمة «المطر» رُدَّتْ إليها الحياة بل تدفقت فيها حياة ثرية لا حدود لها عندما استخدمها شاعر معاصر مثل بدر شاكر السياب فى قصيدته الشهيرة «أنشودة المطر». ولكن هذه الحياة الجديدة التى يمنحها الشاعر – أى شاعر – للكلمة تتوقف على أمرين: نوعية العلاقة التى ترتبط بها هذه الكلمة، ونوعية السياق الذى تندمج فيه هذه العلاقة. وكلا الأمرين يرتد إلى رؤية جديدة للواقع، ينبغى أن ينفرد بها الشاعر عن سابقيه بل عن معاصريه، وهذا أمر لم يحدث فى الجوانب التقليدية من شعر شاعر الإحياء الذى قطع استغراق مخيلته التقليدية فى الموروث صلتها بالعالم الحى من حولها.

الهوامش:

(١) الشوقيات ١/٢٢١.

(٢) المصــدر نفســه ١/١٠٢، ١١٣، ١١٩، ١٥١، ١٥٥، ١٦٣، ١٨٠، ١٨٤، ٢٤٨، ٢٥٣، ٢٦٦.

(٣) ديوان البارودى ٢/٣٤٩.

(٤) عبد المحسن بدر: التطور والتجديد فى الشعر المصرى الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩١، ص:١٧٤ وما بعدها.

(٥) عن المرجع السابق، ص: ١٨١.

(٦) طه حسين: حافظ وشوقى، القاهرة ١٩٣٣، ص١١٩ وما بعدها.

(٧) الشوقيات ٢/٤٦.

(٨) المصدر نفسه ٢/٢٤١.

(٩) المصدر نفسه ١/٢٧٧.

(١٠) المصدر نفسه ٣/١٨.

(١١) المصدر نفسه ١/٣٣.

(١٢) المصدر نفسه ١/٢٤٣.

(١٣) المصدر نفسه ١/٢١٠.

(١٤) على الجندى: فن التشبيه، مطبعة نهضة مصر، القاهرة ١٩٥٢، ١/٢٤٤.

(١٥) ديوان حافظ ١/٣٠٠.

(١٦) المصدر نفسه ١/٣٠٤.

(١٧) ديوان البارودى ١/٧٠.

(١٨) المصدر نفسه ١/١٢٦.

(١٩) المصدر نفسه ٢/١٦٨.

(٢٠) المصدر نفسه ٣/٢١٧.

(٢١) الشوقيات ١/٤.

(٢٢) المصدر نفسه ١/٢٩٢.

(٢٣) المصدر نفسه ٣/١١٣.

(٢٤) المصدر نفسه ٤/٥٣.

(٢٥) ديوان البارودى ٢/٣١.

(٢٦) ديوان أبى الطيب المتنبى، ص٩٢.

(٢٧) ديوان البارودى ١/٢٩٣.

(٢٨) المصدر نفسه ٢/٣٠٠.

(٢٩) ديوان الهذليين، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٥، ١/١-٢١.

(٣٠) ديوان حافظ ١/٧١، ٢٤٩، ٢٥٩، ٢٦٣، ٢٧١ و٢/٧، ١١.

(٣١) الشوقيات (طبعة ١٨٩٨) ص:٩.

(٣٢) الشوقيات ٤/١٢٥-١٢٦.

(٣٣) ديوان البارودى ١/٩٥-٩٦.

(٣٤) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة، الدواوين الشعرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٣، ص: ٢٤٢-٢٤٣.

(٣٥) ديوان البارودى ١/٩-١٠.

(٣٦) الشوقيات ٤/٣٤-٣٥.

(٣٧) ديوان مجنون ليلى، جمع وتحقيق عبد الستار فراج، مكتبة مصر، القاهرة ١٩٧٩، ص:٧٣-٧٤ وانظر الأغانى، تحقيق إبراهيم الإبيارى، دار الشعب، القاهرة ١٩٦٩، ٢/٤٦.

(٣٨) ديوان البارودى ١/١١١.

(٣٩) المصدر نفسه ١/١٠٢.

(٤٠) المصدر نفسه ١/١٦٩.

(٤١) المصدر نفسه ٢/٣٥٠.



الوصف والمحاكاة

١ - التصوير والمحاكاة

للصورة الشعرية فى الشعر الكلاسيكى وظيفة لا تفارق دوائر الوصف والمحاكاة، وربما كان الأدق أن نقول المحاكاة فحسب، ذلك لأن الدلالة الكلاسيكية للمحاكاة تنطوى على معنيين: أولهما محاكاة الطبيعة بما فيها الإنسان وتصويرها تصويرا صادقا. وثانيهما محاكاة المبدعين القدماء بوصفهم طبيعة ثانية مضافة إلى الطبيعة الأولى. وأصل الحركة فى الدائرة الأولى من المعنى هو نفسه الموجود فى الدائرة الثانية، فالمحاكاة تعنى التقليد فى الحالين، والنسج على منوال سابق، سواء كانت المحاكاة تقليدا للطبيعة أو نسجا على منوالها، أو كانت تقليداً لأعمال السابقين التى كانت - بدورها - تقليداً للطبيعة ونسجًا على منوالها. ولذلك كانت محاكاة القدماء نوعا من تقليد التقليد، أو محاكاة ثانية بالدلالة التى استخدمها بعض البلاغيين العرب، ومنهم حازم القرطاجنى فى كتابه «منهاج البلغاء وسراج الأدباء».

لكن علينا ملاحظة أن اقتران المحاكاة بالتقليد فى نوعيها لم يكن يعنى الاكتفاء بالنقل عن الطبيعة أو عن السابقين فحسب، بل كان يجمع إلى معنى النقل اتّباع الطرائق نفسها فى العمل

والالتزام بالقواعد ذاتها فى الصياغة والبناء، وذلك بالقدر الذى كان يسمح للاحق أن يبرز تميزه على السابق، فى الإطار نفسه من إمكانات المحاكاة، أو أفقها الذى كان يسمح بإبراز المهارة، كما كان يسمح للمتأخر أن ينافس المتقدم فى المضمار نفسه من الصنعة. وذلك هو المعنى الذى قصد إليه أعلام المدرسة الإحيائية، حين كانوا يؤكدون صلتهم بالسابقين ومنافستهم معهم فى الوقت نفسه، تماما كما قال محمود سامى البارودى[1]:

فيا ربما أخلى من السبق أول   وبذّ الجياد السابقات أخير

هذا الشعور بضرورة متابعة القدماء فى المضمار ذاته والتفوق عليهم فى الوقت نفسه هو الشعور الذى امتلأت به المخيلة التقليدية عند البارودى وأحمد شوقى وحافظ إبراهيم وغيرهم من شعراء الإحياء؛ وهو الشعور الذى انطوت عليه دلالات المحاكاة، سواء فى المعنى الذى وصلها بالطبيعة وقرنها بمنافسة الطبيعة فى الأفق نفسه من إتقان الصنع، أو المعنى الذى وصل السابق باللاحق فى دائرة الاتباع التى لم تخل من معنى المنافسة. ولذلك كانت صور الوصف الناتجة عن المخيلة التقليدية محاكاة للطبيعة على سبيل تقديمها للحس بنعتها، أو تصويرها لمخيلتنا كأننا نراها، وذلك بالبراعة نفسها التى هى لازمة من لوازم إتقان الصنع فى عمل الطبيعة، كما كانت صور الوصف فى الوقت نفسه محاكاة للشعر

القديم فى المجال نفسه الذى تتسع به حدقتا الشاعر ليلتقط تفاصيل المشهد ويصوغه.

وقد كان الشاعر الإحيائى فى أدائه صور الوصف والمحاكاة التقليدية يتحرك فى أفق من المبادئ البلاغية الموروثة التى صاغها أمثال قدامة بن جعفر صاحب كتاب «نقد الشعر» وأبو هلال العسكرى صاحب كتاب «الصناعتين» وابن رشيق صاحب كتاب «العمدة». ولقد ذهب الأول إلى أن أحسن الشعراء وصفًا هو من أتى فى شعره بأكثر المعانى التى يتركب منها الموصوف، وأظهرها فيه وأولاها، حتى يحكيه ويمثله للحس بنعته. وذهب الثانى إلى أن أجود الوصف ما استوعب أكثر معانى الموصوف «حتى كأنه يصوّر الموصوف لك، فتراه نصب عينك». وذهب الثالث إلى أن أحسن الوصف «ما نعت به الشئ حتى يكاد يمثله عيانا للسامع» كما ذهب إلى أن «أبلغ الوصف ما قلب السمع بصرا». ولا تبعد دلالة العبارة الأخيرة عن دلالة «حكاية» الموضوع و«تمثيله للحس بنعته» عند قدامة، ولا عن دلالة جودة الوصف الذى يصور الموصوف «فتراه نصب عينك»، فكلها دلالات متكررة الرجع فى إشارتها إلى بلاغة المحاكاة التراثية التى هى وصف يضعنا فى حضرة الأصل، أو الوصف الذى هو محاكاة تمثيلية أمينة للأصل(٢).

ويعنى ذلك أنه لا فارق جذريا بين مسمّى الوصف ومسمّى

المحاكاة فى أفق المبادئ البلاغية الموروثة التى انطوت عليها مجالات الشعر الإحيائى، وذلك من حيث الانتساب إلى مبدأ الصناعة الشعرية الأساسى الذى يتضمن مفارقة الاتباع الذى هو منافسة، والمنافسة التى هى اتباع. وقد نتجت عن هذه المفارقة خصائص الصور الشعرية التى صاغتها المخيلة التقليدية للشاعر، ومايزته عن غيره فى دائرة التقديم الحسى للموضوعات. وهى الدائرة التى وصلت معنى المحاكاة بمعنى التصوير، خصوصا فى علاقة المحاكاة بمشاهد الطبيعة، ومن ثم قدرة الشعر على تقديم موضوعات هذه الطبيعة إلى الحس بنعتها.

والتصوير هو الوجه الآخر من المحاكاة فى هذه الدائرة، ولا تفارق دلالته افتراضين: أولهما أن أسلوب الشعر فى الصياغة اللغوية يقوم على تقديم الموضوعات بطريقة حسية، أو محاكاة الموضوعات بما يبرزها فى مدركات حس المتلقى. وثانيهما أن هذه الخاصية التصويرية فى الشعر تجعله قرينا للرسم، ومشابها له فى بعد أساسى من أبعاد التشكيل والصياغة، والتأثير والتلقى، وإن اختلف عنه فى المادة التى يصوغ بها ويصوّر بواسطتها. ولذلك تحدّث الجاحظ قديما عن الشعر الذى وصفه بأنه «جنس من التصوير»(٣). وذهب عبد القاهر الجرجانى إلى أن من صفات الشعر أنه يفتح «إلى مكان المعقول من قلبك بابا من العين». وقارن

عبد القاهر بين «التصويرات الشعرية» و«التصاوير» التى يصنعها الحُذَّاقُ من الرسامين أو المصورين.

وقد أضاف شعراء الإحياء إلى المشابهة القديمة بين الشاعر والرسام مشابهة حديثة بين الشاعر والمصور الفوتوغرافى، ومن ثم بين عين الشاعر وعين الكاميرا، وهى مشابهة مقترنة بمخترعات العصر الذى عاش فيه شعراء الإحياء، ودالة على محدثاته التى لم يكن يعرفها القدماء من الشعراء وأهل البلاغة. ولكنها - رغم ذلك، وخصوصا فى صفتها الغالبة - لا تخرج عن الإطار نفسه من المشابهة القديمة، ولا عن المعنى الأساسى للمحاكاة؛ إذ لم تكن عين الكاميرا مقترنة فى أذهان شعراء الإحياء ونقّاده إلا بدقة النقل، والمقدرة اللافتة على تصوير المشاهد كما هى فى الأصل. ولم يكن يخطر على أذهانهم وقتذاك أن فنية «اللقطة» فى التصوير بالكاميرا ليست فى نسخ الأصل، وإنما فى تقديمه من زاوية تبرزه فى ضوء جديد، وتمنحه معنى مغايرا للمعهود. ولذلك اقترنت «اللقطة» بدلالة «اللوحة» فى دائرة المحاكاة الأمينة نفسها، ولم تجاوزها فى الشعر الإحيائى الذى لم يفارق نزوعه الكلاسيكى الغالب.

ولذلك لم يكن من المصادفة أن الدلالات التى يدور فيها مصطلح التصوير ومشتقاته فى الشعر الإحيائى تعنى تقديم صورة بصرية للموضوع المحاكى، وتقرن عمل الشاعر بعمل المصور

الفوتوغرافي والرسام كما سبق أن أوضحت. ولا بأس من بعض التكرار في هذا المقام لتأكيد ما يترتب على ذلك في الشعر الإحيائي بوجه عام، خصوصا حين نجد البارودي يصف إحدى قصائده بأنها(٥):

كزجاجة التصوير شَفَّتْ فَأَجْلَـــتْ   من وَصْفِهِ ما كان غير قَرِيبِ

أو يخاطب أحد ممدوحيه قائلا(٦):

شَفَّتْ زجاجةُ فكري فارتسمت بها   علياك من منطقي في لوح تصوير

أو يقول في قصيدة ثالثة(٧):

طَبَعَتْه في لَوْحِ الفؤاد مخيلتي   بزجاجة العينين فهو مُصَوَّرُ

وغير بعيد عن العنصر المتكرر في هذه الدائرة الدلالية ما يقوله إسماعيل صبري عن شعر أحمد شوقي(٨):

مرحبا بالحياة في الوصف تسري   فيعـــاد الموصوف والأحــياء

وما رثى به حافظ إبراهيم إسماعيل صبري بقوله(٩):

وشعرك كالماء في صفوه   على صفحتيه تراءى الصـــــور

وأخيرا ما وصف به أحمد شوقي ترجمة واصف غالي الشعرية بقوله(١٠):

في كتاب حوى المحاسن في الشـ   ـعْر وأوعى جوائز الأمـــثال

من صفات كأنها العين صدقـــا   في أداء الوجـوه والأشكـــال

وتلتقى كل هذه الأبيات لتحدد عمل المخيلة التقليدية للشاعر الإحيائى، سواء فى علاقتها بموضوعات الطبيعة ومدركاتها، أو الكيفية التى كان الشاعر يرى بها شعره، من حيث هو - أى الشعر - محاكاة بالكلمات التى تهدف إلى تقديم صور تعكس الأشياء كما تفعل العين الإنسانية أو صفحة الماء أو آلة التصوير. وذلك هو السبب فى أن المتمعن فى الشعر الإحيائى يسهل عليه ملاحظة أن كلمة «التصوير» أو «الصورة» لا ترد عادة فى هذا الشعر إلا وهى مقترنة بفعل «يرى» أو فعل «يبصر» أو مشتقات كل منهما، الأمر الذى يجعلها تترادف ومعنى اللوحة (Picture) التى يرسمها الرسام، أوالصورة التى تلتقطها آلة التصوير التى كانت اختراعا مثيرا فى ذلك الوقت. ودليل ذلك ما حرص الشاعر الإحيائى على توصيله إلى قرّائه، خصوصا فى مجال الاستطراف الذى كان يدفعه إلى ذكر آلة التصوير، غير مفارق الوعى بالتقاليد التى كانت تدفعه إلى أن يقارن عمله بعمل الرسام فى دائرة محاكاة الإحساسات البصرية. ومثال ذلك ما يقوله محمود سامى البارودى(١١):

إذا تَلَفَّتُّ لم أبصر سوى صور فى الذهن يرسمها نقاش آمالى

أو ما قاله حافظ إبراهيم عن شكسبير(١٢):

ولوع بتصوير الطباع فلم يجـــز بعاطفة إلا حسبناه يرســـم

أرانى فى ماكبيث للحقد صـــورة تكاد بها أحشاؤه تتضـــرّم

وقد ترتب على هذا الفهم للتصوير حرص الشاعر الإحيائى - أثناء معالجته شعره الوصفى - على أن يُرِى قارئه شيئا منظورا فى كل أوصافه التى تتحدث عن المرأة أو الطبيعة أو الخمر، كما لو كان هذا الشاعر يفترض أن التقديم البصرى للموضوع هو الذى يعجب القارئ ويثير دهشته. ولذلك لم يكن من قبيل المصادفة أن يضع شـوقى (أو يضع من تولّى إعـداد الجـزء الثـانى من «الشوقيات») لإحدى قصائده عنوانا، هو «البسفور كأنك تراه» جنبا إلى جنب عناوين موازية من قبيل «منظر الشروق والغروب فى عالم الماء من أعلى السفينة» و«منظر طلوع البدر من السفينة» و«بلدة المؤتمر لناظرها فى بهجة مناظرها». وكلها عناوين تشبه غيرها فى الإلحاح على «المنظور» فى تقديم «منظر» الطبيعة بعينى الشاعر «الناظر» إلى بهجة «مناظرها». وإن دلَّ ذلك على شئ فإنما يدل على مبدأ جمالى (كلاسيكى) صاغه البارودى شعرا بقوله فى أحد أبياته(١٣):

لا غرو أن همت من وجد بصورتها فالحسن مشغلة للعقل والبصر

ولعل فى الجمع بين العقل والبصر ما يؤكد الصفات

•الكلاسيكية للشعر الإحيائى، خصوصا فى تأكيد حضور العقل الذى يحكم حركة الخيال الإحيائى ويوجّهها، مقرونا بتأكيد حضور البصر الذى وضعه التراث العقلانى العربى فى موازاة العقل، من حيث غلبته على بقية الحواس ورياسته لها. وكانت نتيجة ذلك تقليص الخيال فى دائرة المنظور وحده، كما لو كنا لا نستطيع أن نتخيل صورة ليست بصرية. وكان تراثنا العقلانى فى ذلك متابعا للتقاليد الكلاسيكية التى أسّس لها أرسطو مهادها فى كتابه عن النفس، خصوصا حين أكّد أن البصر هو الحاسة الرئيسية للإنسان، وأنه لهذا السبب اشتق اسم التخيل (Phantasia) فى اليونانية من النور (phaos) إذ بدون النور لا يمكن أن نرى(١٤)، وذلك تأكيد تردّدت أصداؤه فى الفلسفة الإسلامية، ولا أدل عليه مما يقوله أحد «إخوان الصفا» من «أن السمع والبصر من أفضل الحواس وأشرفها التى وهب البارى جل ثناؤه للحيوان، ولكنى أرى البصر أفضل لأنه كالنهار والسمع كالليل»(١٥).

وعندما يغدو البصر قرين العقل فى مشغلة الحسن، ويغدو «النظر» نفسه مرادف «التعقل» فى التقاليد الكلاسيكية، فمن الطبيعى أن يتبادل كل من العقل والبصر الصفات، وأن يصبح البصر تعقّلا للأشياء فى جميع تفاصيلها، وإدراكا لها فى كل هيئاتها، الأمر الذى يجعل من فعل المحاكاة فعل تقليد لما يدركه

البصر بالدرجة الأولى. ويلزم عن ذلك أن يغدو استقصاء المشهد ونقل كل جزئياته وعناصره أسلوبا متَّبعا، لا يمكن أن يتخلى عنه الشاعر، أو يقصر فيه، خصوصا فى أبواب الوصف، وذلك لكى يحقق لقارئه إمكانية الرؤية البصرية المطلوبة.

وهناك قصة بالغة الدلالة فى الحرص على هذا الأسلوب، رواها أحمد عبد الوهاب أبو العز الذى عمل سكرتيرا لأمير الشعراء أحمد شوقى فى الفترة الأخيرة من حياته. وذكرها فى كتابه «اثنى عشر عاما فى صحبة أمير الشعراء» الذى صدر عن المكتبة التجارية بعد شهر تقريبا من وفاة أحمد شوقى. ويسترجع أحمد أبو العز فى هذه القصة(١٦) ما حدث فى الساعة الخامسة من مساء الثامن عشر من يولية سنة ١٩٣١، حين كان يسير مع أمير الشعراء فى الشارع الجديد (فى ذلك الوقت) الموصل من المنتزه إلى شارع أبى قير فى ضواحى مدينة الإسكندرية. وكان ذلك الشارع هو ما اعتاد شوقى الرياضة فيه يوميا سيرا على الأقدام. وعندما خرج الاثنان من السيارة للتريض، وقف شوقى ينظر إلى النخيل، ثم قال لسكرتيره اكتب، فأخرج السكرتير قلما وورقة، وأملى عليه شوقى أبياته التى تقول:

أرى شجرا فى السماء احتجب ... وشقّ العنان بمرأى عجب

مآذن قامـــت هنا أو هنـــاك ظواهرها درج من شَـــــذَبْ

وليـس يؤذِّن فيهـا الرجـال ولكن تصيح عليهـا الغُـــرُب

وباسقـــة من بنات الرمـال نمت وربـت فى ظـلال الكـثب

كسارية الفلك، أو كالمسلـــة أو كالفـــنار، وراء العـــبب

تطول وتقصرُ خلف الكثيـــب إذا الريحُ جـاء به أو ذهـــب

تخال إذا اتقدت فى الضّحـى وجرَّ الأصيلُ عليهـا اللهـــب

وطاف عليها شعاع النهـــار من الصحو أو من حواشى السحب

وصيفة فرعون فى ساحـــة من القصـــر واقفـةً ترتقـب

قد اعتصبت بفصوص العقيـق مفصلـــة بشـــذور الذهـب

وناطت قلائد مرجانهـــا على الصدر واتشحـت بالقصب

وشدّتْ على ساقها مئـــزرا تَعقَّـد من رأسهـا للذنـب

وعند البيت الأخير، كان شوقى وسكرتيره قطعا قرابة كيلو متر سيرا على الأقدام، وكان يتخلل المسير قليلا من الوقوف والنظر إلى النخيل، ثم ركب الشاعر وسكرتيره السيارة، وبعد مسافة قصيرة قال له: اكتب، فأخرج السكرتير قلمه للمرة الثانية، فأملاه شوقى:

أهذا هو النخل ملك الريـــاض أمـير الحـقول، عـروس العـــزب

طعام الفقير، وحلوى الغـــنى وزاد المســافر والمغــــــترب

فيا نخلة الرمل لم تبخلـــــى ولا قصـــرت نخــلات التــرُب

وأعجب كيف طوى ذكركُـــنَّ ولم يحتفــل شعـــراء العــــرب

أليس حراما خلوّ القصائـــــد من وصفكـــن وعطــل الكـــتب

وأنتن فى الهاجرات الظـــلالُ . كـــأن أعَاليَكُـــــنَّ العبــــب

وأنتن فى البيد شاة المعيــــل جنـــاها بجانب أخرى حلَـــبْ

وعند هذا البيت، وصلت السيارة منتصف شارع فكتوريا الذى تغير اسمه إلى شارع إسماعيل صدقى، ثم تغير اسمه بعد ذلك، فقال أحمد شوقى لسكرتيره: كفى، فردّ الرجل قلمه وورقه إلى جيبه، ولكن لم تمض بضع ثوان حتى قال له شوقى: انظر إلى جمال هذه النخلة فى حديقة المنزل، وأشار إلى منزل على اليمين، ثم قال لسكرتيره: اكتب:

وأنتن فى عرصـــات القصــور حسان الدمى الزائـــنات الرحــــب

ثم قال: كفى. وعندما وصلا إلى المنزل فى النهاية، وفتح باب السيارة، قال شوقى لسكرتيره: ألست دمياطيا؟ قال السكرتير: نعم. قال شوقى: كأنك وُلدتَ فى وسط النخيل، فمدينة دمياط محاطة بكثير من النخيل، فماذا رأيت؟ وهل تركنا من صفات النخيل شيئا؟

وخرج من السيارة إلى «فراندة» المنزل، وجلسا، وأخذ السكرتير يتذكر بضع دقائق، ثم قال لشاعره: لم نترك إلا تعدد ألوان النخل، فابتسم شوقى وقال: أنت اليوم حاضر الذهن، ثم قال: اكتب. وقبل أن يخرج السكرتير الورق والقلم، قال شوقى:

جناكن كالكرم شتى المذاق   وكالشهد فى كل لون تحب

والقصة كلها واضحة الدلالة على حرص الشاعر على استقصاء تفاصيل المشهد الذى كان يعاينه ويتمعن فيه حتى يحكيه للحس بنعته وكل تفاصيله. والشبه واضح بين الشاعر والرسام فى هذه العملية، فأحمد شوقى ظل يداوم النظر إلى موضوعه، محدقا فيه كى يلتقط كل ما يساعد على نقل موضوعه الشعرى فى قصيدته التى أصبحت أشبه باللوحة فى علاقتها بالموضوع المباشر (الموديل) الذى يصوره الرسام، أو أصبحت شبيهة «اللقطة» الفوتوغرافية فى أمانة النقل. وهدف الاستقصاء واضح فى متابعة تجليات الموضوع، أو تعدد أشكال حضوره. وهو هدف يكتمل بالاختبار الذى دفع به شوقى سكرتيره إلى مساءلة القصيدة التى صاغها (والمنشورة فى الجزء الرابع من ديوانه بعنوان «النخيل ما بين المنتزه وأبى قير») ليتأكد من استقصاء جميع التفاصيل، فيكتشف بهذا الاختبار خاصية تعدد ألوان الثمر التى أغفلها، فينظمها بيتا على الفور كى تكتمل التفاصيل.

ومن اللافت للانتباه أن يتضافر هذا الحرص على منافسة الطبيعة فى التصوير المُحَاكيِ لها مع منافسة القدماء، ليس فى تقنية النظم فحسب وإنما فى استكمال ما فاتهم من وصف النخل الذى يأخذ عليهم شوقى التقصير فيه، مضيفاً إلى ما تركوه ما يؤكد حضوره الخاص فى تقاليد المنافسة التى لا تخرج عن معنى الاتِّباع. ويبدو الأمر – من هذا المنظور – كما لو كان شوقى لا يكتفى باستقصاء عناصر المشهد التى يحاكى بها جمال الطبيعة، وإنما يكمل الاستقصاء بما يتفوّق به على القدماء فى باب الوصف الذى أغفلوا فيه إعطاء النخلة حقها. ولذلك يعجب شوقى فى أبياته من إغفال شعراء العرب وصف النخلة مع أنها الظل فى الهجير، والبحر فى جناها المثمر، كما أنها مصدر الغذاء لمن كثرت عياله، وجناها عذب الطعم فى مذاقه الذى يزيل الإحساس بالعطش.

ويلفت الانتباه فى حرص شوقى على الاستقصاء أن الحاسة الإدراكية الأساسية هى حاسة العين التى تتولى التحديق فى الموضوع الطبيعى المُحَاكَى. أقصد إلى التحديق الذى يهيمن به المنظور الذى لا يدع سبيلا لبروز بقية مدركات الحواس، فلا أثر ملموسا للصور الشمّية أو الذوقية أو اللمسية أو السمعية فى تدقيق تفاصيل النخيل، والتركيز كله على حركة العين التى تلتقط ما يقع فى مجالها الإدراكى وتبرزه، حتى فى الصورة السمعية التى

ينطوى عليها البيت الثالث، والتى سرعان ما تنداح فى وفرة المدركات البصرية التى تنطوى عليها الصور اللاحقة، فلا يتبقى من المشهد سوى ما تراه العين المتعقلة التى يحكم العقل حرصها على التفاصيل.

ولا ينسى شوقى فى هذا التحديق أن يؤكد ميراثه المصرى الذى يصله بحضارة الفراعنة، ويتيح له أن يضيف إلى صورهم المستطرفة ما هو أجدّ فى استطرافه، فيأتى بهذا التشبيه الذى تتجلى فيه النخلة وصيفة لفرعون، معتصبة بفصوص العقيق، مفصلة بشذور الذهب، تغطى صدرها قلائد المرجان التى تضيف إلى جمال الوشاح المقصّب. ولكن رغم جدة الصورة، من منظور الاستطراف والاستقصاء، فهى لا تخلو من متابعة طريقة الشاعر العباسى ابن المعتز فى التشبيه، وحرصه على تأكيد نفاسة عناصر المشبّه به. ولكن شوقى يؤكد مهارته بترشيح التشبيه وتفصيله الذى لا يدع شيئا من زينة الوصيفة النخلة، أو النخلة الوصيفة، إلا ذكرها لإظهار البراعة التى تقترن فى النهاية بما يقع فى دائرة إدراك العين دون غيرها من الحواس.

ولا تقتصر هيمنة حاسة العين على القصيدة السابقة، وإنما تجاوزها إلى غيرها من القصائد عند شوقى وعند غيره من شعراء الإحياء. ودليل ذلك ما لاحظه محمد حسين هيكل فى تقديمه ديوان

البارودى، خصوصا حين أكد أن «تصوير المنظور صفة بارزة فى شعر البارودى كله» وأن البارودى يحرص فى وصفه على «تصوير المشهد الذى تراه أعيننا كما يراه هو». وقد أكّد محمد حسين هيكل أن هذه الخاصية تبرز على نحو خاص عندما لا يقوم البارودى بتقليد القدماء، ولكنه استدرك على نفسه بقوله إن هذا التصوير للمنظور كان يغلب على البارودى حتى وهو يقلد القدماء، كما فى بائيته التى قالها فى صباه معارضا قصيدة الشريف الرضى(١٧):

لغير العلا منى القلى والتجنُّبُ

وهى البائية التى نقرأ فيها(١٨):

وفتيان لهو قد دعوت وللكرى	خباء بأهداب الجفون مطنّب
إلى مربع يجرى النسيم خلاله	بنشر الخزامى، والندى يتصبب
فلم يمض أن جاءوا ملبّين دعوتى	سراعا كما وافى على الماء ربرب

وغلبة الصورة البصرية على الأبيات واضحة، حتى مع وجود ما يتصل بحاستى الشم واللمس فى نشر رائحة الخزامى وتصبّب الندى، لكن أهداب الجفون هى التى تحتل موضع الصدارة لتفتتح الأبيات فى سياقها على العين التى لا تكفّ عن التحديق فى المشاهد التى تسرح النواظر فيها، كما يقول البارودى نفسه فى غير هذه القصيدة. وإذا كانت «أهداب الجفون» دالا ينصرف مدلوله الأول إلى الفتنة بالمنظور، فى الإلحاح على محاكاة الوصف التى

تقلب السمع بصرا، فإن «معاقد الأجفان» دال مواز، يبرزه استهلال القصيدة التى كتبها البارودى سنة ١٨٦٥، حين كان يحارب مع جند السلطان العثمانى متمردى جزيرة «كريت» (أقريطش) اليونانية:

أخَذَ الكرى بمعاقد الأجفانِ وهَفَا السُّرى بأعِنَّةِ الفرسانِ

والليل منشورُ الذوائب ضاربٌ فوق المتالع والرُّبا بجران

لا تستبين العين فى ظلمائه إلا اشتعال أسِنَّة المُرَّان

نسرى به ما بين لُجّة فتنةٍ تسمو غواربُها على الطُّوفان

فى كلِّ مرباةٍ، وكُلِّ ثنيَّةٍ تهْدارُ سامرةٍ، وعَزْفُ قيان

تَسْتَنُّ عاديةٌ، ويصهلُ أجردٌ وتصيح أحراسٌ، ويهتف عانى

قوم أبى الشيطان إلا نَزْغَهُمْ فتسللوا من طاعة السلطان

ملئوا الفضاءَ، فما يبين لناظرٍ غيرُ التماع البيض والخُرْصَانِ

فالبدر أكدر، والسماء مريضةٌ والبحر أشكلُ، والرماح دوانى

والخيلُ واقفةٌ على أرسانها لطراد يوم كريهةٍ ورهان

والاستهلال كله تغلب عليه النزعة البصرية التى تلح على مفردات المشهد، ابتداء من معاقد الأجفان التى أخذها النوم فحال

بين الأعين والرؤية، ما خلا أعين الفرسان التى لا تغمض لها يقظة الواجب جفنا، مرورا بالليل الذى أطبق على الوهاد والربا كالبعير الذى يبرك على ما تحته فيخفيه، لا تستبين العين فى حلكة ظلمائه إلا اشتعال أسنة الرماح التى تنعكس على أضواء نيران الحراسة، ولا تسرى فيه سوى أصوات فتنة المتمردين الذين تنقل الريح أناشيدهم الحماسية كما تنقل صهيل الخيول وصياح الحراس وهتاف الأسرى، وقد زحم هؤلاء المتمردون الفضاء المظلم الذى لا يرى الناظر فيه إلا التماع السيوف ونصال الرماح، والبدر الذى مال لونه إلى السواد، والسماء التى اختفت نجومها بسبب غبار المعارك فشحب نورها كالوجه المريض. وأضف إلى ذلك الصور البصرية للبحر الذى خالطت مياهه دماء القتلى والجرحى، والرماح المشتبكة، والخيول المتأهبة مع فرسانها لخوض المعركة المقبلة مع النهار الآتى باحتمالات الحياة أو الموت.

وليس فى المشهد كله سوى الإلحاح على اللغة البصرية التى تقدم للعين ما تراه، فلا تحكى من مفردات المشهد للحواس إلا ما يخاطب حاسة البصر بالدرجة الأولى. والنتيجة هى تقلّص أثر العنصر السمعى فى المشهد إلى حد لافت، وانقلاب السمع إلى بصر، تمامًا كما ينقلب صهيل الخيل وصياح الحرّاس وهتاف العانى إلى مدركات بصرية، تبين لوازمها للناظر الذى تسرى عينه

بين المناظر، فلا يشدّها إلا ما يجانسها. وأحسب أن ذلك هو السر في غلبة دوال «العين» ولوازمها فى المجالات الدلالية للوصف فى القصيدة، جنبا إلى جنب المفردات البصرية الغالبة، وهى المفردات التى يتأكد حضورها بتراكيب دالة من مثل «لا تستبين العين» و«فما يبين لناظر» و«ارتمت عيناى بين...» .. إلى آخر التراكيب الملازمة لأفعال الرؤية.

وكان من نتيجة ذلك أن أصبحت الصور السمعية أو الشمّية أو اللمسية أو الذوقية – وكل ما خالف الصور البصرية – قليلة على نحو واضح فى مجالات الوصف ومحاكاة الطبيعة فى شعر الإحياء. وحتى عندما توجد هذه الصور فإنها توضع فى مرتبة ثانوية إلى جانب الصور البصرية، وذلك بوصفها مجرد عامل مساعد يكمل الاستقصاء والحصر الوصفيين، فالأصل فى الوصف هو ما قلب السمع بصرا، أو ما حكى الموضوع للحس بنعته البصرى، تماما كما فعل شوقى فى هذا الجزء من قصيدته التى قالها «يصف مشاهد الطبيعة فى طريقه إلى الأستانة قادما من أوروبا»(٢٠):

ولقد تمر على الغدير تخالـــــه	والنبـت مـــرآة زهــت بإطـــــار
حلو التسلسل موجه وخـريـره	كأنامـل مـــرت علـــى أوتـــــار
مدّت سواعد مائه وتألقـــــت	فيها الجواهر من حصى وجمـــار

ينساب فى مخضلة مبتلة   منسوجة من سندس ونضار

والصور تبدأ باللغة البصرية للعين التى ترى فى الغدير المحاط بالنبات مرآة زهت بإطارها الأخضر، وتتبدل الصور لتتخذ صفة سمعية ذوقية، قرينة بحلاوة التسلسل التى تمزج ما بين إحساس ذوقى وإحساس سمعى، فى حلاوة تسلسل الموج والخرير، وذلك لتخايل بإحساس لمسى مصدره الأنامل التى مرّت على أوتار، ولكن تشبيه الأنامل لا يترك للإحساسات الذوقية والسمعية واللمسية فرصة النماء، ويحول بينها والامتداد بسبب ترشيح المشبه به (الأنامل) الذى يمد سواعد مائه التى تتألق فيها الجواهر من حصى وجمار يجذب العين إلى حضوره. وينسى الإدارك ما مر لمحًا من إحساسات ذوقية وسمعية ولمسية لم تكن مقصودة إلا بوصفها عنصرا إكماليا ثانويا وليس عنصرا أساسيا ممتدا. ولذلك تتأكد الإحساسات البصرية مرة أخرى، ويعود الشاعر إلى المشبه، وهو الغدير، ليسلط عليه العين التى تراه منسابا فى أرض ندية مبتلة، منسوجة من سندس ونضار (ذهب) يشدان العين إليهما، ويشغلان الإدارك عن كل ما يخرج عن أفقهما البصرى المهيمن على صناعة الصور كلها.

وإذا شئنا أن نضيف إلى ذلك نموذجا آخر، يمكن التوقف

عند قصيدة شوقى الشهيرة عن معبد «أنس الوجود» الذى وصف آثاره على النحو التالى[٢١]:

قف بتلك القصور فى اليم غرقى	ممسكا بعضا من الذعر بعضا
مشرفات على الزوال، وكانت	مشرفات على الكواكب نهضا
شاب من حولها الزمان وشابت	وشباب الفنون ما زال غضا
رب نقش كأنما نفض الصا	نع منه اليدين بالأمس نفضا
ودهان كلامع الزيت، مرّت	أعصرٌ بالسراج والزيت وُضّا
وخطوط كأنها هدب ريم	حسُنت صنعةً، وطولا، وعرضا
وضحايا تكاد تمشى وترعى	لو أصابت من قدرة الله نبضا
ومحاريب كالبروج، بنتها	عزماتٌ من عزمة الجن أمضى

وأول ما يلفت النظر فى هذه الصور التى تكشف عن موهبة شوقى الأصيلة فى التصوير هو التركيز على استخدام التشبيه مقترنا بكل ما يخاطب حاسة العين. وكلا الأمرين موصول بالآخر وصل المفردات البصرية بما يؤكد تشخيص الجماد وبث الحياة والمشاعر فى حضوره الذى يغدو حضورا إنسانيا، فلا تستغرب عين المتلقى المشاعر المنسربة فى الترابطات التشبيهية التى تصل بين

ذعر الغرق وخفر السابحات، أو بين مفارقة المجد القديم الذى كان والذى أصبح كائنًا، فى موازاة مفارقة الزمان الذى شاب وشباب الفنون الذى لا يشيب.

ويلفت الانتباه فى المشهد - ثانيا - أن المشاعر الإنسانية المنسربة فيه لا تتجلى إلا بمشابهات بصرية، تعمل ترابطاتها على إثارة تداعيات شعورية، تدعم الحالة الوجدانية التى يؤديها المشهد ويجسّدها فى الوقت نفسه. وهى مشابهات لا تخلو من عنصر المفاجأة الناتج عن الجمع بين ما لا يجتمع عادة فى الوعى، والوصل بين المتباعدات التى تتقارب على نحو مباغت فى اتجاه شعورى بعينه، أقصد إلى دهشة العقول من صنعة الفن الذى كان إتقانه فرضا دينيا، فبقى يغالب الزمن، مذكِّرا بالمجد الذى انقضى، باعثا حلم استعادته فى الحاضر الذى يستعيد ماضيه. والأداة فى ذلك هى التشبيهات البصرية التى تقتنص عناصر المشاهد، ابتداء من آثار القصور الغارقة، مرورا بالنقوش والرسوم التى لا تزال على نضارتها، كما لو كانت الحياة لا تزال متوثبة فى شخوصها، وانتهاء بالمحاريب التى تشبه البروج التى تبنيها الجن. ولكن لا تتقرى اليد هذه القصور بلمس، على نحو ما نقرأ فى سينية البحترى الشهيرة مثلا، ولا تجاوز الإحساسات التى ينبنى بها التصور سوى ما تراه العين المفتونة بالتفاصيل البصرية للمشهد.

ولا ينفصل عن الملاحظة السابقة ما يلزمها من أن التصوير عند الشاعر الإحيائي - خصوصا في أحوال حرصه على تقليد القدماء - كان يتجه إلى الأشكال الخارجية للموصوفات في ملامحها الظاهرة، حريصا على التناسب المنطقي بين الهيئات والأشكال، وذلك من غير انتباه إلى أهمية النفاذ إلى باطن المدركات أو إدراك الوحدة الروحية العميقة التي يمكن أن تنتظمها في نسيج متداخل من العلاقات. وعندئذ نتباعد عن الحياة الشعورية المتدفقة في التصوير المماثل لوصف «أنس الوجود»، وندخل إلى محاكيات تخلو من هذه الحياة التي تتقلص تحت وطأة الاكتفاء بالأشكال الخارجية والحرص على إيقاع التناسب المنطقي بينها. وربما كان بعض السبب في ذلك هو الحرص على تعقل التصوير البصري ومنطقية مشاكلاته التشبيهية، فالرؤية البصرية ليس لها مجال - مع هذا الحرص - سوى الأشكال والألوان والهيئات الخارجية للأشياء المادية، خصوصاً في تناسبها الشكلي، بعيدا عن دلالاتها الأعمق أو علاقاتها الأوسع. أما إدراك المغزى الروحي أو العمق النفسي للأشياء فيحتاج إلى نوع آخر من الرؤية، أقرب إلى الرؤية الحدسية التي تقرن البصر بالبصيرة، ولا تبحث عن المشاكلة المنطقية، وإنما عن المشاكلة الوجدانية.

وقد لزم عن ذلك أنْ ظل الشاعر الإحيائي بوجه عام حريصا

على أن يعرض على أنظارنا فى شعره صورا كأنها الصور الشمسية أو اللوحات التى تنطق أصلها على ما هو عليه، أو تسترجعه للذاكرة على هيئته، وذلك على نحو ما فعل البارودى حين قال(٢٢):

ليت شعرى متى أرى روضة المنـ	ـيل ذات النخيل والأعناب
حيث تجرى السُّفنُ مستبقات	فوق نهر كاللجين المذاب
قد أحاطت بشاطئيه قصور	مشرقات يلحن مثل القباب
ملعب تسرح النواظر منه	بين أفنان جنة وشعاب

وهو وصف يؤكد تعلق البصر بالأشكال الخارجية، ولكن على النحو الذى حال بين الشاعر الإحيائى - فى أحواله التقليدية - والتركيز على الصور غير البصرية من ناحية، وعلى العلاقات الوجدانية أو الشعورية من ناحية مقابلة، ولذلك يكشف نمط التصوير التقليدى الغالب فى الشعر الإحيائى عن افتراض هذا الشاعر أن حرصه على دقة المحاكاة تأكيد لبراعته الحرفية من ناحية، وإثارة لإعجاب القارئ من ناحية أخرى. ولقد أعجب هذا النمط من التصوير الكثير من الإحيائيين أو من ينتمى بذوقه إلى عصرهم، ولعلهم التفتوا إلى حسن الاتِّباع فى تشبيه ماء النهر اللامع تحت الشمس باللجين (الفضة) المذاب، وفى تشبيه القصور

بالقباب، أو تشبيه الحدائق بالجنان. ولكن حرص البارودى على هذا النمط من حسن الاتِّباع، مقرونا بحرصه على إظهار براعته العقلانية، هو ما حرم قصائده من القيمة التعبيرية فى هذه المجالات. وذلك حكم يتأكد مغزاه حين نضع فى اعتبارنا أن الشعر بوجه خاص - والفن بوجه عام - لا يمكن أن يحاكى الطبيعة ويعكسها فى صور أشبه بالمرايا أو عدسات التصوير.

إن الفن يقوم على الاختيار، وعين الفنان ليست عيناً سالبة تتلقى الأشياء والأشكال كما هى لتعكسها فى صور مرآوية، وإنما هى عين بانية تعيد تركيب العالم وتشكيل عناصره من جديد، من منظور رؤية وجودية عميقة الغور. ولذلك لا تحاكى صور الشاعر عناصر الطبيعة كما هى، بل لا تحاكيها أصلا، وإنما تقدمها معدلة بفعل اندماجها فى علاقات شعورية جديدة، هى علاقات لغوية لا نرى معها عناصر الطبيعة فى ذاتها، وإنما نراها من خلال مشاعر المبدع التى تضفى ألوانها الخاصة علىَ كل ما تراه أو تلمسه أو تدركه فى ترابطات شعورية دالة.

٢ – تشبيه الاستطراف

أكثر الأدوات البلاغية التى تستخدمها المخيلة التقليدية فى بناء صور الوصف والمحاكاة داخل شعر الإحياء هى أداة التشبيه بوجه عام والتشبيه المستطرف بوجه خاص. والتشبيه عموما أداة أثيرة فى الشعر الكلاسيكى، خصوصا من حيث تناسبها مع طبيعته ودلالتها على نزوعه العقلانى فى الوقت نفسه، فالتشبيه يفيد الغيرية ولا يفيد العينية. أقصد إلى أن طرفى التشبيه لا تتداخل معالمهما، ولا يتّحد أى منهما بغيره، بل يظل كلاهما متميزا عن نظيره، مهما تعددت صفاتهما المشتركة. والمظهر العملى لهذا التمايز هو أداة التشبيه التى تقف كالحاجز المنطقى الذى يفصل بين الطرفين المقارنين فى التشبيه، ويحفظ على كل منهما صفاته الذاتية المستقلة. وحتى لو حذفت الأداة على سبيل الاختصار والإيجاز، أو على سبيل الإيهام والمبالغة، فإن وجود أداة التشبيه يظل مضمرا، والمبدأ الفاعل فيها أو بها يظل قائما، فلا تتداخل الحدود العملية والمنطقية بين الطرفين.

ولذلك لاحظ مؤرخو الأدب أن التشبيه أكثر شيوعا من الاستعارة فى العصور الكلاسيكية التى يكون فيها الشعراء أكثر

تعقلا فى الخيال، أو أكثر انصياعا لأحكام العقل والمنطق، بينما تغدو الاستعارة أكثر شيوعا فى المراحل الرومانتيكية أو الرمزية أو التيارات والمذاهب الإبداعية التى يتحرر فيها الخيال ولا يستسلم لنواهى العقل المنطقى بل يدمرها ويخرج عليها(٢٣).

ورغم عدم ميلى إلى التعميم فى هذه الأمور، وإدراكى أننا يمكن أن نقابل الكثير من الاستعارات فى الشعر الكلاسيكى، والكثير من التشبيهات فى الشعر الرومانتيكى، لكن دلالة الكثرة لافتة فى الشعر الكلاسيكى الذى يغلب عليه التشبيه، وفى الشعر الرومانتيكى الذى تغلب عليه الاستعارة. وهى دلالة يمكن أن نقرنها بالطبيعة العقلانية الشكلية لاستخدام التشبيه فى السياقات الكلاسيكية أو التقليدية، وذلك مقابل الخاصة الوجدانية لأفعال التقمص التى تدنى بالأطراف إلى أحوال من الاتحاد، وتتيح للوعى الشعرى استبدال الكائنات فى مبانى الاستعارات، أو إطلاق سراح الدلالات المتفاعلة التى تخلق بها الاستعارات تراكيب دلالية جديدة على مستوى الوجود والحضور.

ويمكن - من هذا المنظور - المضى فى تأمل التشبيه التقليدى، أو الكلاسيكى، فى حرصه المنطقى على المشابهات السطحية أو الشكلية بين الظواهر، كما فى بيت ابن المعتز الشهير:

انظر إليه كـــــزورق من فضـــــة   قد أثقلته حمولـــــــة من عنبر

ويمكن بالقدر نفسه أن نمضى فى تأمل تفاصيل التشبيه الوجدانى الذى لا يعبأ بالمشابهة الظاهرية للأشكال، أو التطابق المنطقى بين عناصرها، وإنما يهتم بالتجاوب الشعورى بين المدركات، والمقاربة فى الإيحاءات بين العناصر التى يوقع بينها علاقة لم تكن مدركه من قبل، تماما كما فعل الشاعر الذى قال(٢٤):

وإنى لتعرونى لذكـــــراك هـــــزةٌ   كما انتفض العصفورُ بلَّله القَطْرُ

أما التشبيه المستطرف فينتسب إلى التشبيهات المنطقية فى استخداماته التقليدية. ولا يفارق المعنى الذى قصد إليه عبد القاهر الجرجانى، حين عَرَّف التشبيه المستطرف بأنه التشبيه الذى يلفت الانتباه بغرابته وندرة مكونات المشبَّه به أو نفاستها. وينبع استطرافه من نجاح الشاعر فى إيجاد علاقة مقارنة بين طرفين متباعدين، يلتقيان فى وجه شبه مباغت أو مفاجئ ، ما كان يرد على الخاطر عادة. وينبع الاستطراف كذلك من إبراز المشبَّه المعلوم فى صورة المشبَّه به المعدوم، أو جعل المشبه به نادر الحضور فى الوجود أو فى الذهن. ويعد التشبيه المستطرف أعلى درجة من كل تشبيه عادى لاحتياجه إلى البراعة والموهبة فى صنعه أو الوصول إليه. ولذلك ذهب البلاغيون القدماء إلى أن التشبيه إذا قام على

عناصر متقاربة كل التقارب كان تشبيهها عاديا مبتذلا، وأن التشبيه لا يستطرف إلا إذا جمع بين ما لم يكن يجتمع من قبل فى مدى الرؤية أو الإدراك. وقد قال عبد القاهر فى أسرار بلاغته: إن الصنعة والحذق والنظر الذى يلطف ويدق هو فى أن يجمع البليغ بين أعناق المتنافرات والمتباينات فى ربقة، ويعقد بين الأجنبيات معاقد نسب وشبكة(٢٥).

ولقد حرص شعراء الإحياء على صياغة التشبيه المستطرف فى قصائدهم، خصوصا فى أغراض الوصف التى كانت تحاكى مشاهد الطبيعة، والتى لم تكن تخلو من محاكاة القدماء فى الوقت نفسه. وقد زادهم إلحاحا على التشبيه المستطرف أنه كان يجمع بين المعنيين المرتبطين بالمحاكاة، فقد كان أداة بلاغية ناجعة فى التقاط تفاصيل المشاهد الطبيعية أو الإنسانية التى يراد محاكاتها أو إتقان تصويرها من ناحية، كما كان مجالا من مجالات اتِّباع القدماء ومنافستهم من ناحية مقابلة أو حتى موازية. والمكانة الخاصة التى احتلها الشاعر العباسى ابن المعتز فى ميراث التشبيه مكانة دفعت اللاحقين عليه إلى اتِّباعه ومنافسته فى الوقت نفسه، وذلك فى تقاليد بلاغية تتابعت إلى أن وصلت إلى الشاعر الإحيائى الذى بعث التقاليد القديمة وأعاد إليها الحياة، خصوصا عندما دخل فى منافسة مع الشاعر العربى القديم. ولذلك كانت تشبيهات ابن

المعتز المستطرفة نموذجا يحتذيه وينافسه أمثال البارودى وشوقى وغيرهما من شعراء الإحياء على امتداد الوطن العربى، خصوصا فى مجال الوصف المُحَاكى أو المحاكاة الواصفة.

وأتصور أن الفارق بين وظيفة التشبيه المستطرف والتشبيه غير المستطرف فى الشعر الإحيائى هو الفارق بين استخدام الصور بقصد الوصف المُحَاكِي أو المحاكاة الواصفة واستخدامها لغير ذلك فى الشعر الكلاسيكى بوجه عام، وشعر الإحياء بوجه خاص. وينبع هذا الفارق من أمرين اثنين على وجه التقريب: أولهما طبيعة الغاية التى تؤديها القصيدة. وثانيهما نوعية الجمهور الذى يتلقاها. أما من حيث طبيعة الغاية التى تؤديها القصيدة، فإن صور التشبيه الحجاجية كانت تكثر فى قصائد المديح والرثاء والهجاء، وقصائد المناسبات الجمعية المختلفة كالمناسبات الدينية أو القومية. أما صور الوصف المحاكى المقترنة بتشبيه الاستطراف فترتبط بالأغراض غير الجمعية بالمعنى المباشر، أى أغراض الغزل والنسيب أو وصف الطبيعة أو الخمريات، ففى هذه الأغراض لا يحرص الشاعر على التعليم أو الخطابة أو الوعظ، ومن ثم مخاطبة الجمهور على نحو مباشر، بل يحرص على إظهار براعته الحرفية وقدرته على التفوق على أسلافه من الشعراء القدماء عن طريق الصورة التشبيهية المبتكرة والتصوير الدقيق الذى لا يغفل شيئا من جوانب الموصوف.

أما من حيث نوعية الجمهور، فإن الصور الحجاجية تتجه إلى جمهور غفير متباين الاتجاهات والثقافة والأمزجة، هو عادة جمهور المحافل. وعلى العكس من ذلك، تتجه التشبيهات المستطرفة فى صور الوصف والمحاكاة إلى دائرة محدودة خاصة، تضم اللغويين والنقاد والشعراء والمتشاعرين أو المتأدّبين. ولما كانت مثل هذه الدائرة – فى عصر الإحياء – سلفية الذوق، كثيرة المحفوظ من الشعر القديم، ومن ثم حريصة على البراعة فى إطاره حسب مجرى القول فيه، فإن المعنى المبتكر أو التصوير البارع الذى يؤديه التشبيه المستطرف هو بغية متذوقى هذه الدائرة وهدفها الذى كانت تبحث عنه فى كل قصيدة.

يضاف إلى ذلك أن مستطرفات التشبيه فى صور الوصف والمحاكاة لم تكن ترتبط فى الغالب بمناسبة عامة أو رسمية تفرض على الشاعر، أو تجبره على التسرع فى النظم،الأمر الذى أدى إلى تفرغ الشاعر الإحيائى نسبيا لصياغة مستطرفات التشبيه، وصبره على الجمع بين غرائب متباعداته، ومن ثم وصول صنعته إلى درجات اكتمالها. وهذا طبيعى، فلم يكن هناك ما يمنع الشاعر من امتلاك الوقت والفراغ الكافيين للتنقيح والتعديل وتوليد المادة القديمة، فضلا عن أن الجمهور المحدود الذى يتجه إليه الشاعر بهذه المستطرفات جمهور خبير، يطلب الإتقان والبراعة والابتكار،

وهى أشياء لا يطلبها جمهور المحافل الصاخبة الذى قد يكتفى ببراعة الإلقاء وجهارة النغمة واتساع مدى الصوت وكل ما يغطى على التشبيه العادى أو القريب.

لكن ينبغى ملاحظة أن الفارق بين صور الحجاج وصور الوصف والمحاكاة بوجه عام هو فارق فى الدرجة لا فى النوع من حيث طبيعة المذهب الشعرى، أو من حيث آليات عمل المخيلة التقليدية، وذلك بسبب أن أسلوب المعالجة يظل واحدا فى كل الأحوال، خصوصا فى اقترانه بالعقلانية التى تقوم على الوعى الصارم والحرص على تأدية أغراض تبعد فى أحيان كثيرة عن مجال الشعر، على الأقل كما نفهمه نحن اليوم. وتلك ملاحظة ليست بعيدة عن الملاحظة الأخرى التى تؤكد أنه ليس من المحتم أن تخلو القصيدة ذات الغاية الاجتماعية المباشرة من مستطرفات صور الوصف المحاكى، أو تخلو قصائد الغزل والطبيعة والخمر من صور الحجاج، فكلما زاوج الشاعر بين الصور المنطقية فى الحجاج وصور التشبيه المستطرف فى الوصف والمحاكاة كان ذلك أفضل تقليديا، لأنه يرضى الخاصة والعامة معا.

ويمكن أن نرى مصداق ذلك فى استخدام الشاعر الإحيائى لتشبيه الاستطراف، بوصفه الأداة الأثيرة لصور الوصف المُحَاكِى، وأول ذلك تذكر أن الهدف الأول من استخدام الشاعر الإحيائى

للتشبيه المستطرف هو إثارة تعجب القارئ وإدهاشه عن طريق الجمع المفاجئ بين شيئين يندر الجمع بينهما. ويمكن القول بوجه عام إن أغلب التشبيهات المستطرفة عند شعراء الإحياء، خصوصا التى يتّبع فيها ميراث التقاليد الخاصة بفن التشبيه، لا تعتمد على ذخيرة عاطفية يثرى بها الشاعر تشبيهه، بل تعتمد على التأنق والاجتهاد العقلى فى اقتناص أوجه الشبه البعيدة، والحرص على دقة المطابقة بين الطرفين المكونين للتشبيه فى وجه الشبه النادر. وأمثلة ذلك مبذولة فى شعر البارودى، على الأقل بوصفه ممثلا للجيل الإحيائى الأول، خصوصا فى المواقف التى لا يرتبط فيها وصف الموضوع أو المشهد بإحساس عاطفى، وإنما بالحرص على غرابة الصور ودقة التطابق بين أطرافها، وذلك من مثل أبياته المستطرفة فى الخمر(٢٦):

- حمراء دار بها الحباب كأنها ... شفق بدت فيه نجوم سماء
- تشتف من تحت الحباب كأنها ... ياقوتة قد رصعت بالماس
- إذا غازلتها لَمْعَةٌ ذهبية ... من الشمس روّت كالشرار
- ينزو لوقع الماء در حبابها ... نزو المعابل طرن عن أقواس

وقد حرصت فى اختيار هذه الصور التشبيهية من أكثر من قصيدة على أن تدور كلها حول موضوع واحد، هو حباب الخمر،

وهو موضوع كان يستفز الشاعر القديم ويدفعه إلى وصفه وصفا مستطرفا عن طريق نوع التشبيه الذى ترك عليه ابن المعتز بصمات حرفته. ويسهل ملاحظ أن البارودى - فى الصور التشبيهية السابقة - يشبِّه الحباب فى حالتين: حالة سكونه فوق سطح الخمر حمراء اللون. وحالة حركته عندما يتطاير الحباب من فوق سطح الخمر بفعل مزجها بالماء مثلا، فَيُشَبِّهه - فى الحالة الأولى - بالنجوم التى تندى فى شفق السماء أو بالماس الذى يُرَصَّع به الياقوت، ويُشَبِّهُه - فى الحالة الثانية - بالشرر الذى يدور فوق الجمر أو المعابل التى تطير عن أقواسها.

وليس المهم فى هذا السياق تأكيد تقليدية هذه الصور، فهى شبيهة فى تقنيتها بكثير غيرها فى الشعر القديم، خصوصا من حيث ندرة حضور المشبه به أو ندرة حضور وجه الشبه، فالأكثر أهمية هو ملاحظة إلحاح البارودى على الاستطراف بمعايير البلاغيين القدماء، حتى لو لم يكشف الاستطراف عن أى إحساس عاطفى إزاء الخمر وما يقترن بها من عواطف وانفعالات كثيرة، بل حتى لو لم يرتفع الاستطراف إلى مستوى الرموز التى اقترنت بها الخمر فى الشعر الصوفى مثلا. وكل ما تكشف عنه هذه الصور المستطرفة هو عقل يتأنى فى التقاط تفاصيل الصور القديمة فى استطرافها ليصوغها من جديد صياغة تمنحها طرافة أكبر، وذلك

بهدف توشية القصيدة بأشكال هندسية متوازية، تبعث القارئ على الإعجاب بالبراعة العقلية التى ينطوى عليها هدف الاستطراف. ولذلك يسهل ملاحظة أن الصورتين الأخيرتين لا تثيران الشعور بالحركة التى هى أساس التشبيه بقدر ما تثيران الشعور بالثبات، وذلك بسبب ما يلازمهما من تجريد ذهنى صارم يفقد الصورة قدرتها الإيحائية.

ولا يختلف شعراء الإحياء عن البارودى فى ذلك، خصوصا الذين أكثروا فى الغزل ووصف الطبيعة والخمر، ففى هذه المجالات تكثر الصورة المستطرفة، ويتفرع من التشبيه الواحد عشرات من التشبيهات. ولقد أحصيت من دواوينهم مجموعة من التشبيهات تدور حول موضوع واحد، هو مشهد تموجات صفحة النهر التى تُشبَّه بثلاثة تشبيهات أساسية: الدروع، وصحائف الفضة أو الذهب، وصحف الورق المليئة بالأسطر.

وأتوقف عند تجليات التشبيه الأخير على سبيل التمثيل، وذلك لتوضيح أشكاله المتنوعة عند كل من البارودى وشوقى وحافظ، وتوضيح كيفية حرص كل شاعر منهم على صياغة التشبيه المستطرف بما يكشف عن مدى براعته فى الابتكار والتوليد. ويرسم البارودى عشرات التشبيهات من هذا النوع، فيُشَبِّه تموج صفحة النهر بأحرف الهجاء فى الكتابة، ولكنه لا يكتفى بذلك بل يرشِّح

التشبيه جاعلا من الحمائم العاكفة على النهر قرّاء لهذه الكتابة، فيقول(٢٧):

والمح بطرفك ما وحتـــه يد الصـــبا فوق الغدير تجد حروف هجـاء

من كل حرف فيه معنى صبـــــوة تتلو به الورقاء لحن غـــــناء

ثم يزيد الصورة تفصيلا فى قصيدة أخرى، مضيفا إليها مجموعة من العناصر الجديدة الطريفة(٢٨):

وخميلة بكرت سماوة أيكــــــــها تحمى الهجير عن النفوس وتدرأ

فتح الربيـع بها مـدارس بهجـــة للعين فيها بهجـــة لا تَضْـــرَأ

فالريح تكتب، والغدير صحيفـــــة والسحب تنقـط، والحمائم تقـرأ

ثم يقدم فى قصيدة ثالثة تنويعا موازيا من صورة الريح التى تكتب على صفحة النهر(٢٩):

والريح تمحو سطـورا ثم تثبتهـا فى النهر، لا صحة فيها ولا غلـط

ويأتى تنويع رابع فـيـغـدو المطر هو الذى ينقط الحـروف المكتوبة، بينما تشبه الأشجار المنعكسة على صفحة النهر أسطر هذه الحروف المكتوبة(٣٠):

وأصبحت الغدران يصقلها الصبا ويرقم متنيها بلؤلـــوه القطـــــــر

ترفّ كما رفت صحائف فضـــة   عليهن من لألاء شمس الضحى تـبر

كأن بنـــات الماء تقرأ متنهـــا   صباحا، وظل الغصون لاح بها سطر

وتصل براعة الصنعة إلى درجة عالية من الاستطراف فى تنويع خامس نقرأ فيه(٣١):

إذا انبعثت فيه النسائم خلتهـــا   تُنـيرُ على مـتن الغديـر به بُـــرْدَا

كأنّ الصبا تلقى عليه إذا جـرت   مسائل فى الأرقام، أو تلعب النـردا

والمادة الأساسيـة لكل هذه الصور مادة قديمة، تداولها الشعراء عشرات المرات قبل البارودى، ولكنه جدَّد فيها بتوليداته، وأضاف إليها بتنويعاته، وبرع فى الجمع بين أكثر من صورة قديمة فى صورة واحدة جديدة. ومثال ذلك التنويع الأخير الذى يمكن أن نعثر على أصله فى شعر البحترى، خصوصا قوله(٣٢):

كأنمـــا غدرانهـــا فى الوهـــــد   يلعبن من حبابـــها بالنــــــرد

لكن البارودى أضاف إلى صورة البحترى القديمة «مسائل الأرقام» التى زاد بها الصورة طرافة وابتكارا، فتميز عنه، وحقق الإضافة التى يسبق بها اللاحق السابق بعد أن استحق شرف المنافسة معه.

وتتكرر هذه التشبيهات فى شعر أحمد شوقى الذى يصنع

بها تنويعات موازية للصورة القديمة نفسها، طلبا للاستطراف نفسه، فيقول فى قصيدة «البسفور كأنك تراه»(٣٣):

وكم أرض هنالك فــوق أرض ... وروض فوق روض فــوق روض

ودور بعضها من فوق بعــض ... كسطر فى الكتاب علاه سطـــر

سطور لا يحيط بهن رســـم ... ولا يحصى معانيهن علــــم

إذا قرئت جميعا فهى نظـــم ... وإن قرئت فرادى فهى نـــثر

ونون دونها فى البحر نـــون ... من البسفور نقطها الســـفين

... ...

وهو هنا يبدأ بتشبيه الدور بالأسطر التى يتراكم بعضها فوق بعض، وبعد أن يقوم بترشيح التشبيه ينتقل إلى تشبيه السفينة بحرف النون، ثم يُشَبِّه البسفور بنون أخرى، ويعود إلى السفينة ثانية ليشبهها بنقطة فوق هذه النون الأخيرة. ولا شك أن هذه براعة يحمدها الذوق السلفى لشوقى، ويشهد له فيها بأنه أضاف إلى القديم الذى أخذ عنه الجديد الذى نسب إليه. ولا تثريبَ عليه من منظور الخيال التقليدى الذى لن يطالبه بأكثر من براعة التوليد أو الترشيح أو إعادة تركيب صور القدماء بما يؤكد حضوره بالقياس إلى حضورهم الذى هو بعضه. ولكن شوقى لا يكتفي بأمثال الصور

التشبيهية السابقة، بل يضيف إليها عندما يقول في قصيدته «منظر طلوع الفجر من السفينة» واصفا السفينة، مخاطبا البدر[٣٤]:

وكأنها، والموج منتظـــــم، وقد أوفيت ثم دنـــوت كالمحــــــتار

غيداء لاهية، تخط لأغــــــيد شعرا ليقرأه، وأنت القـــــارى

وطرافة الصورة في التذوق القديم نابعة من تعليل الأمواج التي تحدثها السفينة في صفحة البحر بأنها غادة لاهية تخط للقمر الأغيد شعرا ليقرأه، وتلك إضافة جديدة لم يعرفها البارودى بالطبع، ولم يستطع الوصول إليها، وتشهد ببراعة شوقي في حرفته التي تمرس بها، وأغرم باكتشاف إمكانات تقنياتها وأساليبها البلاغية، وعلى رأسها الاستطراف الذى استغله في صياغة تنويعات مبتكرة تنتسب إليه وحده، حتى لو كان عدد تنويعاته في هذه الصورة بالذات أقل مما هو عند البارودى.

أما حافظ فلم يستطع أن يجارى شوقي والبارودى في مثل هذا الصورة إلا بتشبيه جاء في قصيدة يمدح بها الإمام محمد عبده، وذلك حيث يتحدث عن البحر الذى[٣٥]:

يتجلى كأنه صحــــــف الأبـ ــرار منشورة بيــــوم المآب

والبراعة التي يمكن أن يحتسبها الذوق القديم لحافظ في هذا التشبيه قرينة الهدف من «البلاغة» التي هي مطابقة الكلام

لمقتضى الحال مع فصاحته. ولا شك أن المضمون الدينى للتشبيه يلتقى مع طبيعة الممدوح – الشيخ محمد عبده – من حيث هو رمز دينى كبير، سواء فى تجديده الفكر الدينى أو تولّيه منصب الإفتاء أو إشرافه على الأزهر الشريف. وكلها علامات تؤكد الحضور الروحى للإمام الذى يمكن أن تتحول أعماله إلى صحف للأبرار، خصوصا فى عينى الشاعر الذى أحبه كل الحب، واقترن به إلى أبعد حد، ورأى فيه نموذجا لصحوة الإسلام وبعث عقلانيته الزاهرة، فجعل من عودته مآبا للخير، أو يوما للمآب الأكبر الذى تنشر فيه صحف الأبرار بكل حسناتها. ولكن مع كل هذه البلاغة القديمة فإن صورة حافظ لا تتمتع بالدرجة نفسها من الابتكارية التى كانت تتمتع بها تشبيهات البارودى أو تشبيهات حافظ، فضلا عن أن تشبيه حافظ يومئ إيماء شبه مباشر إلى أصل له محتمل، فى شعر الجمانى الشاعر القديم، خصوصا فى قوله(٣٦):

وكأنما غدرانها فيها عشور فى مصاحف

ويؤدى بنا ذلك إلى ملاحظة أن شعر حافظ إبراهيم يختلف عن شعر كل من البارودى وشوقى فى هذا الجانب، فقد كان أقل منهما نزاعة فى استطراف التشبيه، كما كان أقل منهما احتفاء بتصوير الطبيعة أو الكتابة فى الغزل والنسيب أو الخمر. وأحسب أن إلحاحه على الوظيفة الاجتماعية العامة للشعر أكثر من شوقى

والبارودى هو المسؤول عن ذلك، فقد خصص شعره للمديح والتهانى والاجتماعيات والسياسات والمراثى والشكوى والإخوانيات، ولم يكتب إلا القليل فى وصف الطبيعة أو الخمريات أو الغزل، وحتى هذا القليل لم يكن معدودا له أو محسوبا عند مقارنته بأستاذه البارودى أو بمعاصره وزميله شوقى، فقد استغرقته الأحداث السياسية والاجتماعية، وجذبته المراثى التى جعلها نصف شعره فيما يقول، ولم تكن هذه المراثى تجذبه إلا من حيث هى احتفاء برموز الحياة العامة للراحلين.

ولذلك انتهت مقارنة طه حسين بين حافظ وشوقى – فى كتابه عنهما – إلى القول بأن شوقى لم يبلغ ما بلغ حافظ من الرثاء، ولم يحسن ما أحسن حافظ من تصوير نفس الشعب وآلامه وآماله، ولم يتقن ما أتقن من إحساس الألم وتصوير هذا الإحساس وشكوى الزمان، لكنه مع ذلك كله أخصب من حافظ طبيعة، وأغنى منه مادة، وأنفذ منه بصيرة، وأسبق منه إلى المعانى، وأبرع منه فى تقليد الشعراء المتقدمين. ويضيف طه حسين إلى ذلك أن شوقى اختص بما لم يختص به حافظ، فهو شاعر الغناء والوصف غير مدافع.(٣٧)

وسواء وافقنا طه حسين على ما ذهب إليه فى تقييم كل من شوقى وحافظ فى مجال المقارنة الفنية بينهما، فلا شك أنه على

صواب فى أمرين على الأقل. أولهما تأكيده أن شوقى أبرع من حافظ فى تقليد القدماء. وثانيهما أنه شاعر الوصف المحاكى بلا منازع. وكلا الأمرين موصول بالآخر، سواء من المنظور الذى يرد براعة الشاعر المتأخر إلى قدرته على التوليد الذى يضيف إلى الصور القديمة، أو من المنظور الذى يرجع براعة الوصف فى جانب كبير منها إلى توليد صور القدماء للطبيعة نفسها، أو استغلالها فى تكوين صور جديدة عن طبيعة مغايرة. وحافظ أقل مقدرة من شوقى فى ذلك كله، خصوصا بعد أن استغرقه الانغماس الكامل فى القضايا العامة، ولم تتح له أحواله الاجتماعية والاقتصادية وقتا للاستمتاع الملتذ بمشاهد الطبيعة على نحو ما فعل شوقى، حتى لو فعل ذلك بعدسات القدماء التى استعارها لرؤية مباهج عوالمه الطبيعية.

ولذلك يمكن القول إن شعر كل من البارودى وشوقى يكشف عن نزعة متميزة لا تكاد توجد فى شعر حافظ، وهى الميل إلى التشبيه بالحروف والاتّكاء عليها لتكوين مادة للصور المستطرفة، وهما يسيران فى الدروب نفسها التى سلكها الشاعر العباسى ومن تلاه من المتأخّرين فى التشبيه بالحروف والاتكاء عليها، خصوصا فى مجالات الغزل.

وقد لاحظت من متابعتى أمثال هذه الصور فى تراثنا

الشعرى أن الشاعر العربى القديم – إلى ما قبل عصر الإحياء – لم يكد يترك حرفا واحدا من أحرف اللغة العربية دون أن يقيم بينه وبين المرأة أو الطبيعة صلة تشبيهية، فالهمزة مثلا تشبه عطفة الصدغ، والألف تشبه القوام، واللام تشبه شعر الأصداغ، والنون الشعر المنحنى على الوجه والحاجب أو أثر العض فى التفاح أو قنطرة الجسر أو الهلال، أما الواو فهى من أكثر الحروف دورانا فى الغزل، وتقترن عادة بتشبيه ذوائب الشعر المعقوصة. وقس على ذلك غيره من أحرف اللغة فى أبواب الاستطراف. ويتصل بهذه الملاحظة ما لفت انتباهى من أن الشعراء القدماء كانوا يزيدون هذه التشبيهات تعقيدا كلما مضى بهم الزمن، فجمعوا فى التشبيه الواحد أكثر من حرف طلبا للبراعة والتفنن والاستطراف.

ولكن ما قيمة ذلك كله؟ أصحاب الذوق القديم ظلوا يقولون إن هذه التشبيهات بمثابة ألوان طريفة من الابتكار، بل لعلها أطرف ألوان التشبيه فيما قال الأستاذ على الجندى – رحمه الله – فى كتابه عن «فن التشبيه».(٣٨) ولكن أصحاب الذوق الحديث لا يرون فى هذه التشبيهات إلا نوعا من أنواع اللهو العقلى، أو نوعا من أنواع الزخرفة التى لا تحمل قيمة عاطفية أو إبداعية لما تقوم عليه من شكلية هندسية، أقصد إلى هذه الشكلية الموجودة مثلا فى قول البارودى(٣٩):

وبدا الهــلال على الأصيل كأنـــــه نون مفضضة برق مذهـــــب

أو قول شوقي[٤٠]:

وســـوار كأنهـــا في اســـــتواء ألفات الوزير في عرض طرس

أو[٤١]:

نظمت أسامي الرسل فهي صحيـفة في اللوح واسم محمد طغـراء

اسم الجلالة في بديع حروفــــــه ألف هنالك واسم طه البـــــاء

أو[٤٢]:

فيا من يطـــلب المرأى البديعــــا ويعشقه شهيدا أو سميعــــا

رأيت محاســـن الدنيـــا جميعـــا فهن الواو والبسفـــور عمـــرو

قد نجد في بيت البارودي دقة وتفصيلا في المشابهة لا نعثر عليها عند أبي العلاء في قوله[٤٣]:

ولاح الهلال مثل نـــون أجـــادها بجاري النضار الكاتب ابن هلال

أو السري الرفاء في قوله[٤٤]:

وكأن الهلال نـــــــــون لجـين غرقت في صحـــــــيفة زرقـــاء

وقد يعجبنا ذكاء شوقي وحسن إلغازه عندما حاول أن يقول: إن محاسن الطبيعة في البسفور تتضاءل إلى جانبها كل محاسن الطبيعة في الدنيا، فالأخيرة بالنسبة إلى الأولى أشبه بحرف الواو

من كلمة «عمرو»، بل لعلنا نحكم له بالبراعة والتفوق على أستاذه أبى نواس حينما هجا أشجع السلمى بقوله(٤٥):

أيها المدعى سليما سفاها لست منها ولا قلامة ظفر
إنما أنت من سليم كواو ألحق فى الهجاء ظلما بعمرو

ولكن ما القيمة الجمالية لكل هذه البراعة والدقة والتفصيل والاستطراف، خصوصا ونحن نؤمن أن الشاعر عندما يشبّه شيئا بآخر فليس يعنيه ولا يفترض أن يعنيه مجرد المظهر الخارجى أو دقة المطابقة بين طرفى التشبيه؟! إن الأصل فى التشبيه هو كون الإحساس العاطفى الذى يستشعره الشاعر إزاء المشبه به قرين الإحساس الذى يستشعره إزاء المشبه، وقيمة التشبيه الإبداعية ليست فى تعدد الأشكال والألوان والحركات، أو دقة المطابقة أو الاستطراف، بل فى الجامع النفسى الذى يربط بين طرفى الصورة التشبيهية من ناحية، أو الرؤية الحدسية التى تتجاوب بها أطراف الصورة التشبيهية، ومدى ما تقدمه للشاعر أثناء محاولته استكشاف تجربته وتنظيمه لها. ولذلك كان عباس محمود العقاد على كثير من الحق فى نقده الخيال التقليدى بقوله مخاطبا شوقى:(٤٦)

«اعلم – أيها الشاعر العظيم – أن الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء لا من يعدّدها ويحصى أشكالها

وألوانها، وأن ليست مزية الشاعر أن يقول لك عن الشئ ماذا يشبه، وإنما مزيته أن يقول ما هو، ويكشف لك عن لبابه وصلة الحياة به. وليس همّ الناس من القصيد أن يتسابقوا في أشواط البصر والسمع، وإنما همّهم أن يتعاطفوا، ويودع أحسهم وأطبعهم في نفس إخوانه زبدة ما رآه وسمعه وخلاصة ما استطابه أو كرهه. وإذا كان كذلك من التشبيه أن تذكر شيئا أحمر، ثم تذكر شيئين أو أشياء مثله في الاحمرار، فما زدت على أن ذكرت أربعة أو خمسة أشياء حمراء تدل على شئ واحد. ولكن التشبيه أن تطبع في وجدان سامعك وفكره صورة واضحة مما انطبع في ذات نفسك. وما ابتدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان، فإن الناس جميعا يرون الأشكال والألوان محسوسة بذاتها كما تراها، وإنما ابتدع لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس».

وليس من الضروري أن نمضي مع العقاد في غلوه الوجداني الذي ورثه عن «نظرية التعبير» التي كانت موازيا نقديا للاتجاه الرومانتيكي في الإبداع. ولكن المؤكد أنه على حق في نفيه قصر ابتداع التشبيه على رسم الأشكال أو الهيئات الخارجية، وفي

رفضه المضمر للبراعة العقلية الخالصة التى انطوى عليه أغلب ما انتسب من التشبيهات القديمة أو حتى الإحيائية إلى الاستطراف. وكانت حجة العقاد قوية فى تأكيده أنه بقوة الشعور وتيقظه وعمقه واتساع مداه ونفاذه إلى صميم الأشياء يمتاز الشاعر على سواه، وأنه بهذه الصفات يزيد الحياة حياة كما تزيد المرآة النور نورا، فالمرآة تعكس على البصر ما يضىء عليها من الشعاع فتضاعف سطوعه، والتصوير الشعرى يعكس على الوجدان ما يصفه فيزيد الموصوف وجودا، ويزيد الوجدان إحساسا بحضور هذا الوجود. وتلك عبارات عقّادية تظل منطوية على كثير من الحق، حتى لو استغرقت فى تشبيهاتها الوجدانية التى تتمثل فى مرآة الوجدان التى تزيد الحياة حياة.

وغير بعيد عن نظرة العقاد التعبيرية فى النقد ما نذهب إليه من أن الصورة الشعرية هى الوسيط الأساسى الذى يستكشف الشاعر به تجربته ويتفهمها، مانحا إياها المعنى والنظام اللذين تفتقر إليهما فى مراحلها الأولى. ولما كانت الصورة وسيلة للكشف فإن منهجها فى ذلك هو مقارنة المجهول بالمعروف، والانتقال من عالم النفس إلى عالم الطبيعة، أو تشكيل عالم النفس عن طريق إعادة تشكيل عالم الطبيعة. واللغة هى الوسيلة التى لا يملك الشاعر إلا هى لتحقيق ذلك، خصوصا حين يخلق بها وفيها علاقات جديدة عن طريق المقارنة أو المناسبة أو مناقلة الدلالة. قد يضع شيئا إلى

جانب آخر كما فى التشبيه، أو يضع شيئا محل آخر كما فى الاستعارة، أو يناقل الكلمات كما فى المجاز المرسل، أو يستخدم اللازم بدل الملزوم مع إشارته إليه كما فى الكناية، هذه العلاقات الجديدة تستهدف شيئا أساسيا هو اكتشاف شئ بمعونة آخر، ومعرفة غير المعروف عن طريق ما هو معروف، والمكتشف هو العالم الداخلى للفنان بكل ما فيه من توتر واضطراب، أو العالم الخارجى الذى يراه الشاعر من منظوره الذاتى الذى يجعل منه عالما للرؤية أو تجسيدا للرؤيا.

٣- تكرار التشبيه

للتكرار وظائف عـديدة فى الإبداع العـربى القـديم. أولاها محاكاة الامـتداد اللانهائى للكون، وتعميق الشعور بالمدى المطلق الذى نعيش فيه بوصفنا بعض عناصره المتكررة، شأننا فى ذلك شأن مفردات الطبيعة التى تتكرر بها دورات الفصول وتعاقب الليل والنهار.. إلى آخر كل ما يدور فى الكون من حركة التكرار الأزلى للوجود. هذا المعنى هو الذى ألهم الفنان العربى القديم تقنيات الزخرفة القائمة على تكرار الوحدات، خصوصا فى فنون العمارة والتشكيل التى لا تخلو من المعنى نفسه الذى أصبح عنصرا تكوينيا مائزا فى فن «الأرابيسك». وهو الفن الذى يبرز الامـتداد المتتابع للوحدات التشكيلية التى تتضافر فى تحقيق دلالة الإمكان الممتد، ذلك الإمكان الذى لا يحدّه سوى مبدأ محاكاة أفعال التكرار اللانهائى لظواهر الكون المتعاقبة إلى ما لا يعرف البشر له نهاية.

وقد قيل إن الشعر العربى القديم مرتبط بأداء معنى من معانى هذه الوظيفة، خصوصا فى بنيته الإيقاعية التى تقوم على التكرار الصوتى للتفاعيل نفسها إلى ما لا نهاية، فضلا عن تكرار القافية التى تؤكد تكرار الوحدات النغمية للقصيدة كلها، كأنها رجع

موازٍ لخطى الناقة التى تدّب فى صحراء مترامية الأطراف، أو مواز لرجع كل ما يتكرر فى عالمى الطبيعة والبشر على السواء، وذلك فى الفعل الأزلى الذى يؤدى به كل ما فى الوجود معنى التسبيح لخالق الوجود. وليس من المصادفة أن فعل «التسبيح» فعل تكرارى فى ميراثنا الإسلامى، فهو الفعل الذى نكرره فى إقرارنا بحضور الخالق الواحد الأحد الذى نحن بعض خلقه. ولعل من أبرز صور التكرار التى أعرفها دلالة على هذا المعنى التسبيحى فى الشعر العربى القديم قصيدة لحازم القرطاجنى فى ديوانه الذى تولّى تحقيقه محمد الحبيب بن الخوجة، ونشره فى تونس سنة ١٩٧٢. وهى قصيدة تزيد على مائة بيت، وتقوم على تكرار فعل التسبيح فى مطالع أبياتها التى تبدأ على النحو التالى(٤٧):

سبحان من سبّحته ألسن الأمم   تسبيح حمد، بما أولى من النعم

سبحان من سبّحته ألسنٌ عرفتْ   بأنّ تسبيحه من أفضل العصَم

سبحان من سبحته ألسن نطقت   من عالم، فى وجود الحين، مرتَسَم

سبحان من سبّحت حمدا ملائكةٌ   له، بلا فترة تعرو، ولا سأم

سبحان من سبّحت سبعٌ له سَبَحَتْ   من السماوات ذوات الأنجم العتم

سبحان من سبّحته الأرض خاضعة   وما على الأرض من قَوْزٍ ومن أكم

ويؤدى التكرار وظيفة مناقضة فى معناها للوظيفة السابقة تماما، خصوصا حين يقترن بالرتابة التى تخلق حالا من السأم، وتفرض شعوراً بالملل من تعاقب وحدات الموضوع المُدْرَك وتتابع عناصره إلى ما لا نهاية. وتلك حال مناقضة لأى شعور جمالى، الأمر الذى دفع فلاسفة الفن إلى تأكيد جماليات الإيقاع بوصفها مراوحة مستمرة بين إشباع التوقع وإحباطه. يقصدون بذلك إلى أن الإيقاع لا يمكن أن يتسم بصفة جمالية إذا كان تكرارا لا نهائيا من الوحدات التي تفرض - بدورها - نمطا متكررا من التوقع الذى تقوم بإشباعه على نحو دائم، فذلك أمر يرهق الجهاز العصبى، ويخلق استجابة نفسية أشبه بالاستجابة التى تنتج فى داخلنا عندما نستمع إلى دقات ساعة، تظل تتكرر على النحو نفسه إلى ما لا نهاية. ولذلك لا يكتسب التكرار فى الإيقاع صفته الجمالية إلا بإحباط التوقع الذى يخلقه التكرار، وتشكيل تنويعات تقضى على الرتابة، وتجعل من فعل الإيقاع نفسه مراوحة متوترة ما بين إشباع التوقع وإحباطه. ولعل تباين الوحدات المتكررة فى الأرابيسك، والمغايرة بين أشكالها المختلفة، حتى فى تكرارها، هو الحل الجمالى الذى واجه به الفنان العربى القديم إمكان ظهور الرتابة فى لزوم التكرار التشكيلى، أما التكرار فى ذاته - وبعيدا عن أى تغيير لطبيعته - فيظل حاملا إمكان تأكيد الشعور بالرتابة التى تبعث

على الإملال، وتحبط إمكان متغيرات الجدّة أو جدّة المتغيرات، خصوصا إذا خلا من صفة التنوع أو تحول إلى إشباع مطلق للتوقعات.

ولكن التكرار يحمل مفارقة مغايرة بالإضافة إلى ذلك، فهو يمكن أن يؤدى وظيفة ثالثة إيجابية، إذا استخدم فى حدود بعينها، وفى مدى لا يفارقه. وهى وظيفة تأكيد الدلالة وإبراز المقصود بما لا يفلته من الذهن ويفرضه على الوعى. ويحدث ذلك حين يؤدى التكرار دوره فى إبطاء إيقاع لقائنا بالمعانى، وإطالة وقوفنا عند الدلالة المراد إبرازها، وذلك بتقديمها على أكثر من وجه، وبما يجعلنا نراها خلال أكثر من زاوية. وعندئذ لا يفارق التكرار خاصية التنوع، لكنه التنوع الذى يتوسل بتعدد الدوال لتأكيد وحدة المدلول. وغير بعيد عن هذه الوظيفة ما يؤديه التكرار من استقصاء عناصر المشهد، أو تعداد الأوجه المختلفة للموضوع الواحد، أو الكشف عنه فى كل تجلياته وممكناته واحتمالات حضوره.

واستخدام التشبيه فى البلاغة العربية بعامة، وبلاغة الشعر بخاصة، ينطوى على هذه الوظائف، ويضيف إليها ما يقرن التأكيد والاستقصاء بإظهار براعة الشاعر فى صنعته، وتفوقه فى هذه الصنعة على السابقين عليه. ويحمل التكرار فى هذه الدائرة الأخيرة صفة المحاكاة التى تعنى الاتّباع والمنافسة. يستوى فى ذلك أن

يكون المقصود بالمحاكاة اتِّباع الطبيعة أو اتِّباع القديم، أو يكون المقصود إبراز ما يراد تأكيده هنا أو هناك، أو استقصاء الموضوع بما لا يترك للغير سبيلا إلى المنافسة. وإذا كان التشبيه يثير دهشة القارئ وإعجابه عن طريق استطرافه، خصوصا فى مجالات استخدامه التقليدية بهدف الوصف والمحاكاة، فإن هذه الغاية يمكن أن تتحقق عن طريق تكرار التشبيه فى داخل البيت الواحد أو داخل القصيدة ككل.

وقد كان تكرار التشبيه ظاهرة فنية أصيلة فى العصر الجاهلى، اقترنت بوصف الحبيبة أو وصف الطبيعة، لكنها تحولت على يدى الشاعر العباسى ومن تلاه من المتأخرين إلى ضرب من الصنعة التى تجاوز الطبع، بل الصنعة التى وصلت إلى حد التصنع. وقد انتهى الأمر فى ذلك إلى درجة أن الشاعر المتأخر لم يعد يقنع بتشبيه الشئ بالشئ مرة واحدة أو مرتين أو حتى ثلاثة أو أربعة بل أكثر من عشر مرات، كما نرى مثلا فى شعر ابن هانئ الأندلسى أو عفيف الدين التلمسانى أو الحلبى الدمشقى أو غيرهم من المتأخرين. وليس من الضرورى الإحاطة فى تقديم النماذج الدالة على ذلك، أو حتى النماذج المطولة، فهى مبذولة فى الدواوين الشعرية القديمة. حسبى الاقتصار على نموذج واحد متوسط الطول من شعر ابن هانئ الأندلسى. وأختار له أولا قصيدته الغينية التى

مدح بها جوهر الصقلى بمناسبة توديعه إياه وتشييعه لجيشه، وهى القصيدة التى يصف فيها ابن هانئ ممدوحه القائد جوهر الصقلى بأنه سيف دولة هاشم الذى يسطع نور الله على وجهه:(٤٨)

كـأن ظـلال الخافقـات أمامَــهُ　　غمائـمُ نصــر اللــه لا تتقشّــع

كأن السيوف المصلتات إذا طَمَـتْ　　على الـبر بحـرٌ زاخر الموج مـترع

كـأن أنابـيب الصِّعـاد أراقــمٌ　　تلَمَّـظُ، فـى أنيـابها السـم منقــع

كـأن العــتاق الجـردَ مجْنوبةً لـه　　ظِبـاءٌ ثنــت أجيــادها تتتلّــع

كأن الكماةَ الصِّيد لما تغشمــرتْ　　حواليـه أُسْدُ الغيـل لا تتكعكــع

كـأن حُمـاةَ الرَّجـل تحـت ركابه　　سـيولٌ نـداه أقبلـت تتدفّــــع

كـأن سـراع النُّجـب تنــشر أمنه　　على البيــد آلٌ فى الضحـى يترقّـع

كـأن صعاب البخت إذ ذَلَّت لــه　　أسارى ملوك عضّهـا القدُّ ضُــرّع

كـأن خلاخيـل المطـايا إذا غـدت　　تَجَـاوُبُ أصــداء الفـلا تتوجــع

ولستُ فى حاجة إلى إبراز دلالة التأكيد التى يقوم بها تكرار أداة التشبيه فى مطالع الأبيات من ناحية، وتكرار التشبيهات فى الأبيات المتعاقبة من ناحية ثانية، فالتكرار الأول قرين التنبيه إلى تواصل فعل التصوير الذى يستعين بأداة التشبيه المتكررة لتأكيد

دورانه فى الدائرة نفسها، والتكرار الثانى قرين تأكيد معنى القوة فى النور الإلهى الذى يشعه وجه قائد المعز لدين الله الفاطمى، حسب المعتقدات الفاطمية، وذلك على النحو الذى تحولت معه أعلام هذا القائد إلى غمائم نصر الله، وسيوفه إلى زاخر الموج الذى يندفع ليقتحم اليابسة، ورماحه إلى حيّات سامة، وخيله إلى ظباء سريعة، وفرسانه إلى أسد غيل، وجنده إلى سيول تتدافع قاهرة أى عائق.. إلى آخر التشبيهات التى تتتابع لتأكيد مهابة القائد والقوة غير المعهودة لجيشه.

وقد كان تكرار التشبيه فى استخدام الأداة «كأن» أسلوبا بلاغيا محبّبا لدى ابن هانى، تابع فيه ويه السابقين عليه، وأضاف إلى تراثهم فى تصاعد الزيادة بأعداد التشبيهات المتكررة ما دفع المتأخرين إلى المضىّ قدما فى عمليات التنافس والمباراة. ومثال ذلك ما صنعه فى قصيدته التى مدح بها جعفر بن على الأندلسى، وهى القصيدة التى توقف فيها واصفا الوقت الأخير من الليل، مصورا النجوم بما يزيد على عشرين تشبيها من قبيل(٤٩):

كأن رقيب النجم أجْدَلُ مرقب ... يقلِّبُ تحت الليل فى ريشه طرْفا

كأن بنى نعش ونعشا مطافِلٌ ... بوجْرةَ قد أضللن فى مهمهٍ خِشفا

كأن سُهاها عاشقٌ بين عُوَّدٍ ... فآونةً يبدو وآونةً يخفى

كأن سهيلا فى مطالع أفقـــــهِ مُفارقُ إلفٍ لم يجد بعده إلفا
كأن الهزيع الآبنوسىَّ لونُه سرى بالنسيج الخسروانى ملتفا
كأن ظلام الليل إذ مال ميلةً صريع مدام بات يشربها صرفا
كأن عمود الصبح خاقانُ عسكر من الترك نادى بالنجاشىِّ فاستخفى

ويخرج الباحث من دراسته النماذج التراثية المشابهة لنموذج ابن هانئ (وتفوقها عددا فى غير حالة) بنتيجة مؤداها أن الشاعر المتأخر كان يقصد بتكرار التشبيه على النحو المبالغ فيه إلى أمرين: أولهما إظهار براعته وتمكّنه من صناعته، وذلك فى تصاعد يضيف به اللاحق إلى ما انتهى إليه السابق.ويزيد عليه بما يؤكد براعته، وبما يدفع اللاحق عليه إلى المزيد من الزيادة وإظهار البراعة. وثانيهما: حرص الشاعر المتأخر على استقصاء جزئيات الموضوع الذى يصفه، وذلك على نحو يلعب فيه تكرار الأداة دور تعداد جوانب الموصوف، وملاحقة عناصر المشهد الذى يحرص الشاعر على محاكاته واقتناص كل مشبهاته. وليس فى الأمر غرابة من المنظور التراثى، فقد اقترن الوصف عند البلاغيين – من أمثال قدامة بن جعفر وأبى هلال والعسكرى – بقدرة الشاعر على نقل كل أجزاء الموضوع بكل تفاصيله دون إغفال أى شئ منها، فضلا عن أن تمكّن الشاعر من حرفته اقترن أيضا بقدرته على تعديد التشبيه وتكراره.

وعندما ننظر إلى الشاعر الإحيائى فى ضوء هذه التقاليد الموروثة المرتبطة بالتشبيه، نجد أن أساس التكرار عنده لا يخرج عن الأمرين السابقين، وهما إظهار البراعة الحرفية من ناحية، واستقصاء المشهد المحاكى ودقة تصويره من ناحية أخرى. وليس من المهم- والأمر كذلك- أن يتوافق التكرار مع السياق الكلى للقصيدة أو لا يتوافق، فالأكثر أهمية هو إدهاش القارئ وإثارة إعجابه ببراعة الشاعر من حيث هو صانع ووصَّاف محاكٍ، ولذلك لا يقنع الشاعر الإحيائى بتشبيه الشئ بالشئ مرة بل يُشَبِّهه ثلاثا أو أربعا أو خمسا، كما يقول البارودى(٥٠):

أرعى الكواكب فى السماء كأنها ... عند النجوم رهينة لم تدفع

زهر تألق بالفضاء كأنها ... حبب تردد فى غدير مترع

وكأنها حول المجر حمائم ... بيض عكفن على جوانب مشرع

وترى الثريا فى السماء كأنها ... حلقات قرط بالجمان مرصع

بيضاء ناصعة كبيض نعامة ... فى جوف أدحى بأرض بلقع

وكأنها أكر توقد نورها ... بالكهرباء فى سماوة مصنع

أو يقول شوقى فى وصف الهلال(٥١):

كأن ما احمر منه حول غرته ... دم البرىء زكى الشيب عثمانا

كأن ما ابيضّ فى أثناء حمرتــه نــور الشهــيد الذى قد مات ظمآنا

كأنه شفـق تسمــو العـيون لـه قــد قلــد الأفـق ياقوتـا ومرجانـا

كأنه من دم العشاق مختضــب يثـير حيــث بـدا وجـدا وأشجـانا

كأنـه مــن جمــال رائــع وهـدى خـدود يوسـف لمـا عــف ولهــانا

كأنــه وردة حمــراء زاهـــية فى الخلد قد فتحت فى كف رضوانا

أو يقول على الجارم(٥٢):

يبدو السفين به كما تبدو المـــنى لليائــس الحــيران فــى ظلمـــائه

أو كالحياة تدب فى جسم امرئ فنــت شكايتــه فــنون إسـائـه

أو كالصباح لمدلج خبط الدجـى فطـــ،ه وادى التيه فى أحشائــه

أو كالغمام رأته أزهار الربـــى من بعد ما احترقت لطول جفائــه

أو كابتسام السعد بعد قطوبــه أو كانقيــاد الدهــر بعـد إبائــه

وفى كل النمـاذج السـابقـة، يسـهل مـلاحظة أن الموضـوع الموصوف، وهو النجوم فى حالة البارودى، لا يشبَّه بالحبب المتردد فى الغدير فحسب، بل بالقرط المرصع بالجمان وبيض النعام وأكر النور الموقدة. قد لا تكون هناك علاقة حميمة بين كل هذه الصور، وقد لا تنتج أثرا موحدا فى نفس القارئ، ولكنها تحصى احتمالات

المشابهة، ولا تترك تشبيها يمكن أن يرتبط ارتباطا عقليا بالموضوع الأساسى دون أن تقتنصه، فذلك هو ما يعنى الشاعر بالدرجة الأولى وما يقصد إليه دون سواه. والنتيجة التى تترتب على ذلك هى نوع من التفكك والتناقض الذى نراه فى نموذج شوقى. ودليل ذلك تنافر العلاقات، وإلا فما العلاقة التى يمكن أن تجمع مثلا بين الهلال وكل من دماء الحسين وعثمان ودماء العشاق والشفق الأحمر وخدود يوسف والوردة الحمراء؟ إن دماء الحسين وعثمان تمضى فى اتجاه شعورى مناقض للاتجاه الذى تثير ترابطاته الوجدانية دماء العشاق وخدود يوسف التى قد لا تأتلف - بدورها - مع الوردة الحمراء أو الشفق الأحمر. وما يصل بين كل هذه المشبهات ليس ما تتضافر فيه أو به لخلق حالة شعورية متجانسة، وإنما ما تتجاور به منطقيا، أو تسعى به إلى اقتناص أوجه الشبه الخارجية التى تصل بين علاقات المشابهة.

قد يكون التفكك فى نموذج البارودى أخف من نموذج شوقى، ولكن يلفت الانتباه أن العلاقة الوجدانية منقطعة، فى أبيات البارودى، بين الكواكب التى تبدو رهينة عند النجوم والكواكب نفسها التى تتألق كأنها حبب يتردد فى غدير مترع، أو كأنها حمائم تعكف على غدير. والعلاقة نفسها منقطعة بين الثريا التى تبدو حلقات قرط مرصع بالجمان والثريا نفسها التى تبدو كبيض نعامة

بأرض قفر، أو تبدو كأنها مصابيح كهربائية فى سماء مصنع.

وقد يختلف الجارم عن البارودى فى دوران تشبيهاته للسفين فى دائرة وجدانية متقاربة نسبيا، وأكثر حرصا على ائتلاف الترابطات الشعورية للصور من البارودى. ولكن الأساس المنطقى الذى يكمن وراء حصر احتمالات المشابهة يظل الأساس الذى يعول عليه كل منهما، بل إن تكرار الجارم للأداة (أو) يوحى بالعقلية الجدلية التى تعمل وراء التشبيه لاقتناص كل المشبهات الممكنة عقلا، وذلك أسلوب فى تكرار التشبيه ألفه شعراء الإحياء، ومنهم حافظ إبراهيم الذى يقول[٥٣]:

خُلقٌ كضوء البدر، أو كالروض، أو كالزهـر، أو كالخـمر، أو كالماء

وما له دلالته فى هذا السياق أن أحمد شوقى يتفوق على الجارم والبارودى وغيرهما من شعراء الإحياء فى الوصول إلى الرقم القياسى لعدد التشبيهات المتتابعة فى القصيدة الواحدة، وأوضح مثال على ذلك قصيدته البائية «صدى الحرب» فى الجزء الأول من «الشوقيات». وهى القصيدة التى كتبها فى السلطان عبد الحميد، واصفًا الوقائع الحربية العثمانية التى حدثت فى عهده، متوقفا عند الموقعة التى جرت فى سهل «فرسالا» وانتصر فيها العثمانيون بواسطة الجيش التركى الذى ينسب إليه شوقى نفسه،

مستخدما ضمير الجمع «نحن» الذى يجمع ما بين الأتراك والعرب فى القران الذى تتكرر فيه التشبيهات على النحو التالى:

ورحنا يهبُّ الشرُّ فينا وفيهمُ ... وتشمل أرواح القتال وتجنب

كأنا أسودٌ رابضاتٌ، كأنهم ... قطيع بأقصى السهل، حيران، مُذئب

كأن خيام الجيش فى السهل أينق ... نواشزُ، فوضى، فى دجى الليل شُرَّب

كأن السرايا ساكنات موائجا ... قطائع، تعطى الأمن طوراً، وتسلب

كأن القنا دون الخيام نوازلا ... جداول، يجريه الظلام، ويسكب

كأن الدجى بحرٌ إلى النجم صاعد ... كأن السرايا موجهُ المتضرِّب

كأن المنايا فى ضمير ظلامه ... همومٌ بها فاض الضمير المحجّب

كأن صهيل الخيل ناع مبشرٌ ... تراهنّ فيها ضُحّكا وهى نحّب

كأن وجوه الخيل غُراً وسيمةً ... دراريُّ ليل طُلّعٌ فيه ثُقَّب

كأن أنوف الخيل حَرَّى من الوغى ... مجامرُ فى الظلماء تهدا وتلهب

كأن صدور الخيل غُدْرٌ على الدُّجى ... كأن بقايا النضح فيهن طُحْلب

كأن سنى الأبواق فى الليل برقه ... كأن صداها الرعدُ للبرق يصحب

كأن نداء الجيش من كل جانب ... دويُّ رياح فى الدجى تتذأب

كأن عيون الجيش من كل مذهب من السهل جنٌّ جُوَّلٌ فيه جوَّب

كأن الوغى نارٌ، كأن جنودنا مجوسٌ إذا ما يمَّموا النار قرَّبوا

كأن الوغى نارٌ، كان الرَّدى قرًى كأن وراء النار حاتم يأدب

كأن الوغى نارٌ، كأن بنى الوغى فَراشٌ، له فى ملمس النار مأرب

والتكرار الاستهلالى للأداة لافت فى أبيات شوقى كالإشارة التنبيهية التى تبقى القارئ فى الدائرة نفسها، وفى علاقته بالمشهد ذاته، وذلك بما يبطئ من إيقاع التقاء القارئ بالمشاهد، ويدفعه إلى التمعن فى تفاصيلها. ومن هذا المنظور يقوم التكرار بمهمة تعداد العناصر واستقصاء تفاصيلها فى الوصف الذى لا يذكر العناصر إلا مقرونة بمشبهاتها. والبداية هى ضمير المتكلم الجمع الذى يضع الأنا الجماعية فى مواجهة أعدائها، ويصلها بالأسود الرابضة فى مواجهة الأعداء الذين يتحولون فى التشبيه إلى قطيع من الغنم التى تحاكى الذئاب. وتتفرع مفردات المشهد من هذه البداية الدالة، ابتداء من خيام الجيش التى تشبه النوق المرتفعة، مرورا بكتائب الجند التى تشبه الأمواج المتدافعة، والرماح التى تشبه الجداول فى تعاقبها، والظلام الذى ينبسط كالبحر الذى يصعد فى امتداده إلى النجم، والموت الذى يفيض فى ضمير هذا الظلام كأنه الهموم اللانهائية للبشر، وذلك جنبا إلى جنب صهيل الخيل الذى يشبه

صوته صوت الناعي والبشير على السواء، ووجوه الخيل البيضاء التي تشبه النجوم المضطربة في الظلماء، وصدور الخيل التي تتتابع قطرات العرق عليها فتظهر كالطحالب على صخور الشاطئ، ويمضي تصوير المشاهد بتتابع التشبيه، فلا يفلت التصوير نداء الجيش الذي يشبه دوي الريح، أو أرصاد الجيش التي تشبه الجن، ولا يكتمل التصوير إلا بالنار التي تتكرر في وصف الحرب، مقترنة بالجنود الذين يشبهون المجوس الذين يعبدون النار بتقديم الأضحية إليها، وما ذلك إلا لأنهم بنو الحرب الذين يتخذون منها فراشا، ومن نارها هدفا، فهي نار الحرب التي تتحول إلى قِرى، كرمه لا ينقطع، كأن وراء هذه النار حاتم الطائي الذي لم يكن يكفّ عن كرَمه.

ولا يجد شوقي حرجا في تكرار التشبيه ما يقرب من ثلاثين مرة، وذلك من غير أن يظهر شيئا من التردد، أو حتى يفصل بين التكرار بما يخفف من وطأة كثرته، دافعه إلى ذلك تصوير عناصر الحرب التي خاضها الترك، وإبراز سطوة جيشهم الذي يسترجع أمجاد الجيوش العربية التي قادها أمثال المعتصم وغيره، ورغم ذلك كله يسهل على المتمعن في الصور المتكررة أن يلحظ أن بعضها يبتعد عن الموضوع الأساسي للقصيدة، ويفقد خاصية المشاكلة حتى من منظور البلاغة القديمة، فالهموم أضعف من أن تشبه المنايا، خصوصا حين نضع في اعتبارنا أن المشبَّه به لابد أن يكون

متمكنا فى الصفة التى تجمعه بالمشبه ويزيد عليه فيها، وإلا فقد التشبيه وظيفته الشارحة أو المبرزة للمعنى المقصود. والتكرار المكوّن من تشبيهات منفصلة ينتهى إلى تثبيت الحركة العنيفة أو الصدام المتحرك الذى يفترض فى هذا الجزء تصويره. ولعل الشعر العربى كله لم يعرف هذه البراعة الحرفية فى التكرار إلا عند شوقى، فيما يقول الأستاذ على الجندى فى كتابه عن «فن التشبيه». لكنها البراعة التى يعنيها المباهاة بالتكرار، حتى لو انتهى الأمر إلى تناقض التشبيه كأنه صهيل الخيل الذى يشبه صوت الناعى وصوت البشير معا، أو كأنه الحرب التى تنقلب إلى نوع من الكرم الحاتمى الذى لا مبرر نفسيا له فى هذا السياق.

ومن الطريف ملاحظة أن البارودى يتفوق على شوقى فى مضمار مقابل للمنافسة فى هذا السياق، هو مضمار حشد أكبر عدد ممكن من التشبيهات داخل حدود البيت الواحد. وتلك ظاهرة تتكرر فى شعره بشكل لا يحدث فى شعر حافظ أو شوقى أو الجارم أو أى شاعر آخر من شعراء عصر الإحياء. ويمكن أن تقديم بعض الأمثلة على هذا النوع فى تصويره الطبيعة، خصوصا حين يقول(٥٥):

فترابه نفس العبير، ونبته　　　سرق الحرير، وماؤه فلق الضحى

أو حين يكرر وصف الموضوع نفسه[٥٦]:

فالترب مسك، والجداول فضة والقطر درٌّ، والبهارَ نضار

أو حين يصف المرأة بقوله[٥٧]:

فالعين نرجسة، والشعر سوسنة والنهد رمانة، والخد تفاح

ويشبه ذلك قوله[٥٨]:

كالورد خدا، والبنفسج طُرَّةً والغصنُ قدا، والغزالة مَلْفَتا

وقوله[٥٩]:

فاللحظ عضب صارم، والهدب نبل صائب، والقد رمح أسمر

وقوله[٦٠]:

حواجبها القسى، ولحظتاها بها سهمان، والأهداب ريش

وقوله[٦١]:

تحكى الغزالة ألحاظا إذا نظرت، والورد خدا، وغصن البان أعطافا

وكما يؤكد تكرار التشبيهات على هذا النحو مهارة الصنعة الشعرية، بمعناها القديم، فإنه يؤكد مفهوم التصوير على النحو الذى شاع فى عصر الإحياء، وعلى النحو الذى فهمه الشاعر الإحيائى، متابعا أسلافه الذين تعلم منهم، ومن كل ما سبقوه إلى

فعله، تماما كما سبق أبيات البارودى عشرات الشعراء، فى التقاليد التى بدأت بمثل بيت امرئ القيس الجاهلى[٦٢]:

له أيطلا ظبى، وساقا نعامة　　　وإرخاء سرحان، وتقريب تتفل

وتصاعدت بمثل بيتى أبى نواس العباسى[٦٣]:

يا قمرا أبرزه مأتم　　　يندب شجوا بين أتراب

يبكى فيذرى الدُّر من نرجسٍ　　　ويلطم الوَرْدَ بعنّاب

الهوامش:

(١) ديوان البارودى ٢/٢٥.

(٢) راجع قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق س.أ.بونيباكر، بريل، لندن ١٩٥٦، ص: ٥٦-٥٧ والعسكرى: الصناعتين، تحقيق أبو الفضل إبراهيم وعلى البجاوى، مطبعة عيسى الحلبى، القاهرة ١٩٥٢، ص: ٢٤٥-٢٤٨ وابن رشيق: العمدة في صناعة الشعر، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية، القاهرة ١٩٥٥، ٢/٢٢٦.

(٣) الجاحظ: الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، مطبعة البابى الحلبى، القاهرة ١٩٤٨، ٣/١٣١-١٣٢.

(٤) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تصحيح السيد محمد رشيد رضا، مكتبة القاهرة ١٩٦١، ص: ٢١٧.

(٥) ديوان البارودى ١/١٠٠.

(٦) المصدر نفسه ٢/٣٨.

(٧) المصدر نفسه ٢/٧٤.

(٨) ديوان إسماعيل صبرى، ص:٧١.

(٩) ديوان حافظ ٢/٢١٠.

(١٠) الشوقيات ١/٢٣٥.

(١١) ديوان البارودى ٣/١٠٤.

(١٢) ديوان حافظ ١/٦٨.

(١٣) ديوان البارودى ٢/١٠٥.

(١٤) جابر عصفور: الصورة الفنية فى التراث النقدى البلاغى، المركز الثقافى العربى، بيروت ١٩٩٢، ص:٣١٢.

(١٥) رسائل إخوان الصفاء وخلان الوفاء، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت ١٩٥٧، ٢٣٦/١.

(١٦) أحمد عبد الوهاب أبو العز: اثنى عشر عاما فى صحبة أمير الشعراء، المكتبة التجارية، القاهرة ١٩٣٢، ص: ٢٢-٢٥.

(١٧) ديوان البارودى ١٥/١ وما بعدها.

(١٨) المصدر نفسه ٩٢/١.

(١٩) المصدر نفسه ٤٣/٤-٤٦.

(٢٠) الشوقيات ٣٧/٢.

(٢١) المصدر نفسه ٥٧/٢.

(٢٢) ديوان البارودى ١٠٤/١.

(٢٣) راجع تشارلتن: فنون الأدب، تعريب زكى نجيب محمود، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ١٩٤٥، ص:٨٢ وقارن بكتاب René wellek and Austin Warren, Theory of Literature, A Harvest Book, New York 1956, P.187.

(٢٤) ديوان مجنون ليلى، جمع وتحقيق عبد الستار فرّاج، دار مصر للطباعة، القاهرة ١٩٧٩، ص:١٠٢ .

(٢٥) عبدالقاهر: أسرار البلاغة، تحقيق هـ. ريتّر. وزارة المعارف، استانبول ١٩٥٤، ص: ١٣٦-١٣٧.

(٢٦) ديوان البارودى ٧٢/١، ١٦٦/٢، ٤، ١٦٥/٢.

(٢٧) المصدر نفسه ٧٢/١.

(٢٨) المصدر نفسه ١/٧٧-٧٨.

(٢٩) المصدر نفسه ٢/٢٠٣.

(٣٠) المصدر نفسه ٢/٦٢.

(٣١) المصدر نفسه ١/٢٦٥.

(٣٢) مختارات البارودى ٤/٤٥.

(٣٣) الشوقيات ٢/٥٠.

(٣٤) المصدر نفسه ٢/٣٧-٣٨.

(٣٥) ديوان حافظ ١/٢٠.

(٣٦) أبو هلال العسكرى: ديوان المعانى، مطبعة القدسى، القاهرة ١٣٥٢، ٢/١٦.

(٣٧) طه حسين: حافظ وشوقى، من المجموعة الكاملة، المجلد الثانى عشر، الشركة العالمية للكتاب، بيروت د.ت، ص:٥٠٩ -٥١٠ص:

(٣٨) على الجندى: فن اتشبيه ٢/٢٧٦.

(٣٩) ديوان البارودى ١/١١٨.

(٤٠) الشوقيات ٢/٥٩.

(٤١) المصدر نفسه ١/٢١.

(٤٢) المصدر نفسه ٢/٥١.

(٤٣) شرح التنوير على سقط الزند ٢/٥٧.

(٤٤) مختارات البارودى ٤/١١٧.

(٤٥) على الجندى: فن التشبيه ٣/٢٩٢.

(٤٦) عباس العقاد (بالاشتراك مع المازنى): الديوان فى الأدب والنقد، الطبعة الثالثة، دار الشعب القاهرة د.ت، ص: ٢٠-٢١.

(٤٧) حازم القرطاجني: قصائد ومقطعات، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، الدار التونسية للنشر، تونس ١٩٧٢، ص١٨٨.

(٤٨) ديوان ابن هانئ الأندلسي، دار صادر، بيروت د.ت، ص:١٩٤.

(٤٩) المصدر نفسه، ص:٢٠٩.

(٥٠) ديوان البارودي ٢/٢٥١-٢٥٢.

(٥١) الشوقيات ١/١٦٨-١٦٩.

(٥٢) ديوان الجارم ١/١٥.

(٥٣) ديوان حافظ ٢/١٣٥.

(٥٤) الشوقيات ١/٤٢-٤٤.

(٥٥) ديوان البارودي ١/٧٨.

(٥٦) المصدر نفسه ٢/٧٩.

(٥٧) المصدر نفسه ١/١٧٢.

(٥٨) المصدر نفسه ١/١٤٥.

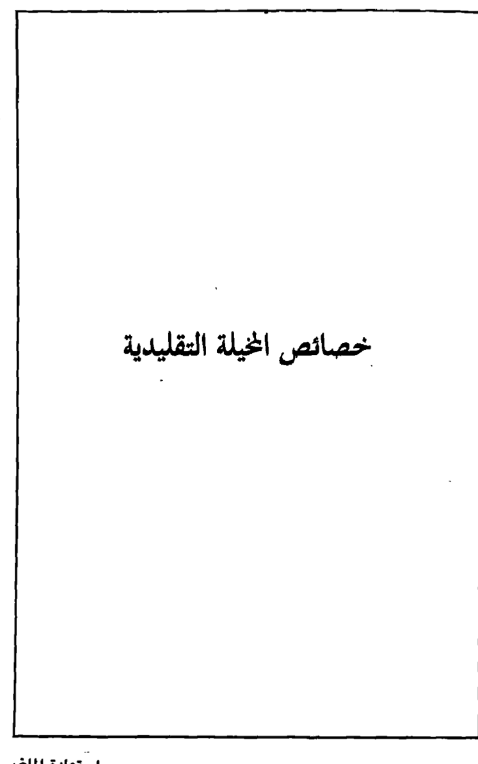
(٥٩) المصدر نفسه ٢/٧٣.

(٦٠) المصدر نفسه ٢/١٧٩.

(٦١) المصدر نفسه ٢/٢٨٤.

(٦٢) ديوان امرئ القيس، تصحيح ابن أبي شنب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر ١٩٧٤، ص:٨٦.

(٦٣) ديوان أبي نواس، حققه وضبطه أحمد عبد المجيد الغزالي، دار الكتاب العربي، بيروت د.ت، ص:٢٤٢.



خصائص المخيلة التقليدية

١ - مزالق التعميم فى الشعر

التعميم أعدى أعداء الفن، خصوصا حين ندرك أن الفن تجسيم وتعيين، وأنه ينفذ من الخاص الذى هو مجاله النوعى إلى العام الذى هو مجال القيم الجمعية، وأن تجسيمه كتعيّنه لا يتحقق إلا بواسطة الخيال الذى هو نقيض للتجريد الفلسفى والتعميم الخطابى فى عمله. هذا المبدأ العام ينطبق على أنواع الفن وأجناسه، وعلى رأسها الشعر، فالشعر ينطوى على خاصية حسّية بالضرورة، ما ظلت مدركات الحس هى المادة الخام التى يبنى بها الشاعر تجاربه مثل كل فنان، ولكن هذه الخاصية الحسية لا تعنى المحاكاة الحرفية للإحساسات، فذلك مجرد نسخ يُفقد الشعر - بل الفن - طابعه التخيلى الذى هو إعادة تأليف للمدركات وإعادة تشكيل للعالم بقصد اكتشاف العلاقات التى ينطوى عليها، أو حتى بقصد اكتشاف علاقات جديدة أو مغايرة.

والحرص على تأكيد الخاصية الحسية فى الشعر يلزم عنه تأكيد الخاصية التخيلية للشعر تخصيصا، والفن كله تعميما، الأمر الذى يعنى أن الشاعر لا يوصل القيم توصيلا مجردا، ولا ينقل الأشياء كما هى، وإنما يوصلها توصيلا خاصا ينطوى على إدراك ذاتى متميز، مثلما ينطوى على موقف من الأشياء والقيم. والنتيجة

الملازمة لهذه العملية هى تحويل القيم والأشياء إلى صور شعرية ذات خصائص حسية، والانتقال من دائرة المحاكاة الحرفية للعالم إلى دائرة المحاكاة الرمزية له. وما دام التخييل لا ينفصل عن التخيل فى الشعر، من حيث كون التخيل خاصًا بعملية الإبداع والتخييل خاص بعملية التلقّى، فإن فعل التخيل يتحقق بواسطة المدركات التى تعيد مخيلة الشاعر تشكيلها، وذلك لتسلمها إلى مخيلة القارئ التى يتحقق فيها وبها التخييل، خصوصا حين تثير صور الشعر مخيِّلة المتلقى، فينفعل لتخيلها انفعالا يقود إلى الأثر الجمالى الذى تقصد إليه القصيدة.

ولا تحقق صور الشعر هذا الأثر بالدلالة على ماهية الموضوع المُخَيَّل أو حقيقته، فإنها لا تهتم بهذه الماهية أو تلك الحقيقة من حيث هما تجريد محض، وإنما تهتم بوقع الموضوع نفسه على المشاعر وصلته بالانفعالات، ومن ثم تهتم بأعراض الموضوع ولوازمه بلغة الفلسفة العربية القديمة، أو بمجموعة الصفات الحسية الملازمة له من حيث صلتها بالانفعالات الإنسانية. وما دامت ماهية الموضوع وحقيقته تجريدا محضا يتسم بالحياد، فلا يثير انفعالات ولا يرتبط بجوانب ذاتية، فمن المنطقى أن تترك صور الشاعر هذا الجانب إلى لوازمه الحسية التى تدخل فى إطار الإدراك الذاتى، وتكون باعثا على إثارة انفعالاتنا إزاء الأشياء والأحداث.

وكراهة التعميم فى الفن بوجه عام والشعر بوجه خاص نتيجة من نتائج هذا الفهم للخاصية الحسية فى علاقتها بالخيال الذى يجعل من الشعر شعرا، ويضعه فى مقابل العلم الذى يعتمد على التجريد، أو الفلسفة التى لا تخلو أحكامها من معنى التعميم، خصوصا فى القضايا التى تعتمد على استقصاء المقدمات المفضية إلى النتائج. وخطورة التعميم فى الشعر أنه ينفى طابعه التخيلى الذى يقترن بالتخصيص والتجسيم والتعيين، وينقض خاصيته الحسية التى تحيل التخصيص والتجسيم والتعيين إلى مدركات يعيد الشاعر تشكيلها من منظور الموقف الشعرى وبفاعليته فى الوقت نفسه.

وتظهر أولى علامات التعميم حين يتداعى الفارق بين الشاعر والخطيب، أو يستبدل الشاعر بمخيلته المبدعة مخيلته التقليدية المقترنة بعقلية المعلّم الذى يستبدل العام بالخاص. وأوضح ما يكون ذلك فى الجانب التقليدى من شعر شعراء الإحياء الذين جعلوا من القصيدة مجالا للخطابة والتعليم فى حالات كثيرة، فانتهى بهم الحال إلى التعميم الذى أفسد الكثير من مجالى القصيدة الإحيائية، وجعلها نموذجا سلبيا يمكن الاستفادة منه لتأكيد أهمية الخاصية الحسية لعمل المخيلة الشعرية فى كل أحوالها.

وتظهر دلائل التعميم فى الجانب التقليدى من الشعر الإحيائى عندما يتوقف الشاعر الإحيائى عن التعبير عن شعوره

الخاص، ويستبدل به الشعور العام. خذ مثلا قصائد الرثاء التى اشتهر بها أحمد شوقى وحافظ إبراهيم، تجد أن كلا الشاعرين لا يدخلنا إلى أعماقه الذاتية لنعرف منه خصوصية حزنه الخاص على من فقد، بل يؤثر تعميم الحزن وفرضه على كل شئ من حوله، خالطا التعميم بالمبالغة، كما لو كان لابد أن تُدَكّ الأرض دكًا وتلطخ الدماء أوجه السماوات والأرض، وتغرق الدموع كل شئ على ظهر البسيطة، فتحمل النعش حملا إلى مثواه الأخير. ولا غرابة – والأمر كذلك – لو اكتمل المشهد بشئ كثير من الرعد واضطراب البرق وقيام القبر نفسه جاثيا ليقابل الفقيد.

ولا طائل من بحث المرء فى مثل هذه المشاهد عن ملامح خاصة للمرثىّ، أو عن تفرد المشاعر الخاصة التى تفجرت فى نفس الشاعر لحظة الرثاء، فما يغمر قصائد الرثاء هو الركام المتدافع من مبالغات التعميم والصور النمطية التى يصح أن يُرثَى بها أى شخص فى الوجود .

ولعل هذا يوضح أن خاصية التعميم فى الخيال التقليدى للشاعر الإحيائى قرينة النمطية، ولا تفترق عنها. وهى خاصية يمكن أن نضيفها إلى المبالغة ونرجعها إلى الأسباب نفسها التى أنتجت المبالغة. ويمكن للقارئ أن يتوقف عند مرثية محمود سامى البارودى لصديقه عبد الله فكرى على سبيل المثال، خصوصا حين نقرأ[1]:

ألا بأبى من كـان نورا مجسـدا يفيض علينا بالنعيم رواؤه

ثوى برهة فى الأرض، حتى إذا قضى لبانته منهـا، دعته سمـاؤه

وما كان إلا كوكبا حلّ بالثرى لوقت، فلما تم شـال ضيـاؤه

نضا عنه أثواب الفنـاء، ورفرفت إلى الفلك الأعلى به مُضَـوَاؤُه

فأصبح فى لُجّ من النور سابحـا سواحـله مجهولـة وفضاؤه

تَجَرَّد من غمد الحوادث ناصعـا وما السيف إلا أثْره ومضـاؤه

فإن يك ولّى فهـو باقٍ بأفقـه كنجم يشوق الناظرين بهـاؤه

ولولا اعتقادى أنه فى حظيـرة من القدس لاستولى على الجفن ماؤه

عليك سلام من فـؤاد نـزا به إليك نـزاع أعجـز الطِّـبَّ داؤه

تجد أن صور هذه القصيدة، وقد نقلتها كاملة عن ديوان البارودى، مثل كثير غيرها من صور الرثاء التقليدى فى الشعر الإحيائى، لا تقدم المرثىّ بوصفه ذاتا متفردة لها خصوصيتها وملامحها التى تميزها عن آلاف الذوات الأخرى، بل تقدم مجموعة من الصفات المطلقة العامة التى يمكن أن تنطبق على أى كائن فى الوجود، وتلك هى النمطية فى معنى التعميم، الذى ينطبق على كل أحد لأنه لا ينطبق على أى أ ـد فى خصوصيتـه. ولم يكن من قبيل المصادفة – والأمر كذ، – أن البارودى كتب هذه القصيدة

أصلا فى رثاء جمال الدين الأفغانى ثم حوّلها عنه إلى رثاء صديقه عبد الله فكرى. ولا فارق بين الاثنين من منظور التعميم الذى يصاغ به النمط الذى يقبل أى اسم، أو يغدو علامة على كل شخص.

ولا يتميز الرثاء وحده بهذه الصور النمطية مطلقة الصفات، فالواقع أن أمثال هذه الصور خاصية عامة فى جميع المجالات التقليدية فى الشعر الإحيائى وأغراضه. ومن الصعب أن يعثر القارئ فى الأبعاد التقليدية من مدائح الشعراء الإحيائيين وغزلهم وهجائهم على أية صفات فردية خاصة تميز الممدوح أو المهجو أو المرأة التى يعشقها الشاعر، بل - على العكس من ذلك - يكتشف أن الصور التى يرسمها الشاعر الإحيائى لهؤلاء جميعا إنما هى صور نمطية عامة، لا تتجاوز الحدود القديمة لقوالب التشبيهات والاستعارات الجاهزة فى الشعر العربى القديم. خذ مثلا مدائح البارودى - رغم ما أكدّه فى شعره من أنه لم يمدح طلبا للعطاء - تجده يمدح توفيق على النحو التالى(٢):

ملك نمته أرومـــة علويـــــــــة ملكت بسؤددها عنان الفـــــــرقـد

يقظ البصيرة لو سرت فى عـــينه سنة الرقاد فقلبه لم يرقــــــــــــد

بدهاته قيد الصواب، وعزمـــــه شرك الفوارس فى العجاج الأويـد

فإذا تنمّر فهو زيد فى الوغــــى وإذا تكلـم فهو قيس فى النـــدى

متقسم ما بين حنكة أشـــيب صدقت مخيلته، وحليـــة أمـرد

فنهاره غيث اللهيف، وليلـــه في طاعة الرحمـن ليـل العـبد

... ...

إقليد معضلة ومعقل عائـــذ وسماء منتجع وقبلـــة مهـتد

حسنت به الأيام حتى أسفـرت عن وجه معشوق الشمـائل أغـيد

ثم يمدح عباس على النحو التالى(٣):

فيا ملكا عمت أياديه والتقـت به فرق الآمـال وهى جوافـل

بك اخضرّت الآمال بعد ذبولهـا وحقّت وعود الظـن وهى مخائـل

بسطت يدا بالخير فينا كريمـة. هى الغيث أو فى الغيث منها شمائل

وأيقظت ألباب الرجال فسارعـوا إلى الجد حتى ليس فى الناس خامل

وما مصر إلا جنّة بك أصبحـت منـورة أفنانهـا والخمائـل

طلعت عليها طلعة البدر أشرقـت بلألائه الآفـاق والليـل لائـل

وأجريت ماء العدل فيها فأصبحـت وساحـاتها للـواردين مناهـل

فيا أيها الصادى إلى العدل والندى هلم فذا بحر له البحـر ساحـل

مليك أقرّ الأمن والخوف شامـل وأحيا رميم العـدل والجور قاتـل

ثم يمدح في قصيدة ثالثة ممدوحا وهميا على عادته في رياضة القول(٤):

هو المليك الذي لولا مآثره ... ما كان في الدهر يسر بعد معسور

فَلَّ النوائب فانصاحت دياجرها ... بمرهف من سيوف الرأي مأثور

وأصلحتْ عَنَتَ الأيام حكمته ... من بعد ما كان صدعا غير مجبور

مسدد الرأي موفور الظنون على ... رعي السياسة في ثبت وتحوير

لا يغمد السيف إلا بعد ملحمة ... ولا يعاقب إلا بعد تحذير

وعندما يتأمل القارئ المعاصر هذه النماذج الثلاثة يكتشف أنه لا فارق بين عباس أو توفيق أو ذلك الممدوح الوهمي، بل على العكس من ذلك يلحظ أن الصور التي يوصف بها الثلاثة معا هي صور واحدة، تلحّ على تقديم الحاكم بوصفه نمطا عاما مطلق الصفات دون أن تؤكد خصائصه الفردية التي تميزه عن غيره. وترتد هذه النمطية في الصور إلى سبب بسيط، هو أن الشاعر عندما قدم هذه الصور لم يكن يشعر بانفعالات أو مشاعر خاصة إزاء من يتحدث عنهم، ومن ثم لم تأت الصور حاجة ملحة للتعبير عن مشاعر داخلية. ولعل البارودي كان يستخف - في أعماقه - بكل من توفيق وعباس ويرى نفسه أحق بالملك منهما، ولكن الظروف الاجتماعية للشاعر الإحيائي- بوصفه واحدا من رعايا حاكم مطلق

ينبغى أن يمدحه الشعراء - جعلت البارودى مضطرا إلى أن يكتب مدائحه دون شعور أو اقتناع داخليين بمن يكتب عنهم.

ولما كان البارودى مستغرقا فى الموروث، مشبع الذاكرة بمواده القديمة، تدفقت على ذهنه الصور القديمة للحاكم، وهى فى أغلبها صور نمطية أنتجتها الظروف نفسها التى أنتجتها مدائح البارودى أو غيره من شعراء الإحياء فى أحوال تقليدهم، فعندما يصبح الحاكم ظل الله فى الأرض الذى يحق له أن يلهو بمصائر البشر، ويرى نفسه من طينة أنفس وأعظم من طينتهم، لن يطلب من الشاعر أن يصوره بوصفه إنسانا عاديا له ما لكل رعيته من محاسن ومساوئ، بل بوصفه نموذجا مثاليا للحاكم الذى يجمع كل فضائل الكون داخل عباءته. ولما كان الشاعر حريصا على نفع مادى أو معنوى، أو حتى على سلامته، فليس أمامه مفر من أن يصعد بهذا الحاكم إلى مرتبة المثال أو النموذج، بغض النظر عن اقتناعه الشخصى أو نظرته الذاتية إلى هذا الحاكم، وبغض النظر أيضا عن واقع الأمر.

ولذلك لم يعرف الشعر العربى فى أغلبه - لا عند القدماء ولا عند الإحيائيين - الصورة الإنسانية الواقعية للحاكم بقدر ما عرف الصورة النمطية العامة التى ينبغى أن تجمع بين خيوطها الزائفة الفضائل التى أحصاها قدامة بن جعفر - فى كتابه «نقد الشعر» -

وهى: العقل، والشجاعة، والعدل، والعفة. وليس أدل على ذلك مما كتبه شوقى عن نجاة السلطان العثمانى من قذيفة أطلقت عليه سنة ١٩٥٠م(٥):

بأى فؤاد تلتقى الهول ثابتا ... وما لقلوب العالمين ثبات؟
إذا زلزلت من حولك الأرض رادها ... وقارك حتى تسكن الجنبات
وإن خرجت نار فكانت جهنما ... تغذى بأجساد الورى وتقات
وترتج منها لجة ومدينة ... وتصلى نواح حرها وجهات
تمشيت فى برد الخليل فخضتها ... سلاما وبردا حولك الغمرات
وسرت وملء الأرض حولك أدرع ... ودرعك قلب خاشع وصلاة
ضحوكا وأصناف المنايا عوابس ... وقورا وأنواع الحتوف طغاة
يحوطك إن خان الحماة انتباههم ... ملائك من عند الإله حماة
تشير بوجه أحمدى منور ... عيون البرايا فيه منحسرات
يحيى الرعايا والقضاء مهلل ... يحييه والأقدار معتذرات

فالنمطية التى كانت عند البارودى تتكرر عند تلميذه شوقى الذى يشاركه فى التقاليد نفسها، والنتيجة هى الصور النمطية للخليفة التى تغدو تكراراً لصور الشعر القديم. ولذلك نجد فى أبيات

شوقى الشجاعة المطلقة بمعناها التقليدى، فالخليفة مهيب يواجه المآسى بكبرياء ملكى لا يبالى معه لو اهتز الكون كله من حوله، بل إن وقاره ليرود الأرض لو زلزلت، فلا عجب أن سار بين مكامن الموت والكوارث فى ثقة النبى إبراهيم و أمنه، تحوطه الملائكة عن يمين وشمال، ويأتيه القضاء محييا والقدر معتذرا. ولا فارق هنا فى نمطية الصور وتعميمها وزيفها وبين ما قاله المتنبى، مثلا، عن سيف الدولة(٦):

وقفت وما فى الموت شك لواقف	كأنك فى جفن الردى وهو نائم
تمر بك الأبطال كلمى، هزيمة	ووجهك وضّاح، وثغرك باسم
تجاوزت مقدار الشجاعة والنهى	إلى قول قوم أنت بالغيب عالم

فشوقى مثل المتنبى الذى تأثر به، كلاهما حريص على أن يصف شجاعة ممدوحه وصفا مطلقا عاما دونما صدق أو واقعية، وكلاهما يجعل من هذا الممدوح نمطا لا يفترق عن غيره من الأنماط التى تَنافس الشعراء التقليديون فى رسمها وصوغها على شاكلة رغبات الحاكم الذى فرض عليهم رسم هذه الصور إعلاء لشأنه وتأكيدا لمهابته فى نفوس رعيته. ولست فى حاجة بعد ذلك إلى العديد من الأمثلة، سواء فى المديح أو فى غيره، فالحق أن ما يقال عن صور المديح يقال عن صور الهجاء والطبيعة والمرأة فى الجوانب

التقليدية من شعر الإحياء، فالقارئ لهذه الجوانب لن يجد أى فارق أساسى بين صور حافظ أو البارودى أو شوقى التقليدية. وإذا كانت نمطية المديح والرثاء والهجاء ترجع إلى طبيعة العلاقة الاجتماعية التى ربطت بين الشاعر التقليدى ومن توجّه إليهم بشعره، هى العلاقة التى دفعته إلى توليد الصور التراثية فى المجالات نفسها، فإن نمطية الغزل ووصف الطبيعة تبدأ وتنتهى باستغراق الشاعر فى الموروث التقليدى نفسه، وحرصه على منافسة شعرائه ومحاكاتهم.

٢ - قصيدة المبالغة والافتعال

المبالغة والافتعال من الصفات التى تتميز بها القصيدة التقليدية فى أحوال رداءتها، وليس من الضرورى أن نقدم أمثلة على هاتين الصفتين من شعر الشعراء التقليديين الصغار، بل يمكن تقديم نماذج من شعر كبارهم، أعنى من شعر البارودى وشوقى وحافظ، ففى شعر هؤلاء الكبار، خصوصا حين يغلب التقليد وتظهر آثاره السلبية، ما يصلح لأن يكون أمثلة واضحة للمبالغة والافتعال.

وترجع هذه الخاصية إلى الأسباب نفسها التى سبق أن ذكرتها، والتى تتصل بطبيعة العلاقة السلبية للشاعر الإحيائى بأسلافه، تلك العلاقة التى انتهت إلى المبالغة والافتعال فى الصور التقليدية. ويتكشّف ذلك عندما نضع فى اعتبارنا أن حياة الصورة الشعرية بوجه عام ترجع إلى سياقها، وأن الصور القديمة عندما تُفصل عن سياقها الذى تستمد منه حياتها تفقد جزءا كبيرا من قدرتها الإيحائية وثرائها العاطفى. وعندما يحوّر الشاعر التقليدى فى عناصرها ويضيف إليها عناصر جديدة - طلبا للبراعة والابتكار - فإن النتيجة تغدو مسخا مشوها، ينطق بالافتعال والمبالغة. خذ مثلا صورة أبى العلاء التى قالها فى مرثيته المشهورة للفقيه الحنفى[٧]:

خفِّفْ الوطء ما أظن أديم الأرض إلا من هذه الأجساد

تجد أنها تتحول على الفور – عندما يعزلها حافظ إبراهيم عن سياقها ويعبث بها محاولا توليد صورة جديدة – إلى هذا المسخ الشائه:(٨)

لست أدعوك بالتراب ولكن بخدود الملاح والأجساد

بقدود الحسان، بالأعين النجل، بتلك القلوب والأكباد

ولم تكن صور التقليد فى الشعر الإحيائى توليدا مباشرا على هذا النحو، إذ يحدث كثيرا – كما قلت من قبل – أن يكون المصدر القديم الذى تولدت عنه الصور الإحيائية مولّدا بدوره من مصادر أقدم منه. قد ينطوى المصدر الأصلى الذى تفرعت منه كل عمليات التوليد المختلفة على قيمته الشعرية الخاصة، ولكن تقلبه من شاعر إلى آخر، فضلا عن تتابع عمليات التحوير فى عناصر الأصل، كان ينتهى بهذا الأصل إلى المبالغة التى غدت سمة عامة فى أغلب الشعر المتأخر زمنيا. وطبيعى أن يزداد الطين بلة عندما كان الشاعر الإحيائى المقلِّد يقوم بعمليات التوليد مما حفظته ذاكرته من هذا الشعر المتأخر، المتولد – بدوره – عن شعر أقدم منه. ومثال ذلك نجده فى شعر أحمد شوقى التقليدى الذى كان له غرامه ببعثرة الدم فى كثير من تشبيهاته الوصفية طرافة وابتكارا،

وذلك إلى درجة أن نقرأ فى إحدى قصائده عن الربيع[٩]:

والجلنـــار دم على أوراقـــه   قـانى الحروف كخاتم السفـاح

أو نقرأ وصفه وجه عبد الرحمن الداخل على هذا النحو البشع[١٠]:

فمـه القانـى على لبتـــه   كبقايا الـدم فى نصل دقيـق

مده فانشق من منبتـــه   مـن رأى شقى مقص من عقـيق

والسبب فى هذه البشاعة أن مصادر شعر أحمد شوقى المقلّد الذى يعوّل على الذاكرة الحافظة ترجع إلى العصور المتأخرة التى يعثر شعراؤها الدم فى تشبيهاتهم طلبا للاستطراف أو الغرابة، وذلك على نحو ما فعل الشاعر العباسى كشاجم الذى وصف شفة حبيبته على هذا النحو[١١]:

عذبت فى الرشف منها شفـة   مصّها أطيب من نيل القـبل

وعليـها حـمرة فى لعـس   تستعير اللون من صبغ الخجـل

هـى فيما خلت آثـار دم   من فـؤادى عل فـيه ونهـل

ويعنى ذلك أن المبالغة لم تكن خاصية ينفرد بها الشاعر الإحيائى التقليدى بالقياس إلى أقرانه من شعراء الموروث بل هى أمر طبيعى أنتجه موقف الشاعر المتأخر الذى لم يخرج عن دائرة

تقليد المتقدم. ولا فارق جذريا فى هذه العملية بين تقليد الشاعر الإحيائى وتقليد أسلافه من شعراء الموروث، فعلاقة كل منهم بما قبله من الشعراء علاقة واحدة فى النوع وإن اختلفت فى الدرجة.

ومع ذلك يقول أستاذنا الدكتور شوقى ضيف، متحدثا عن العناصر الجديدة فى شعر محمود سامى البارودى، فى كتابه الذى يحمل اسم الشاعر، حيث نقرأ:

«ولم نتحدث عن أثر الآداب التركية فى أشعاره، لأنها حتى هذا التاريخ كانت تعد فرعا يانعا من شجرة الآداب الفارسية الكبيرة، وقد أثَّرا معا فى شعره أثرا معنويا عاما هو المبالغة، إذ يغرق فى أخيلته ومعانيه إغراقا بعيدا. وحقا فى شعرنا القديم إغراق ومبالغات كثيرة، غير أنها فيه وليدة الذوق الفارسى، وكأنما اضطرم هذا الذوق مرة ثانية عند البارودى بسبب قراءاته فى الآداب الفارسية والتركية مباشرة، ومن ثم انتشر فى أطراف أشعاره فى الفخر وفى الغزل وفى غيرهما من الأغراض، كأن يقول فى وصف انهمار دموعه:

وما زاد ماء النيل إلا لأننى ... وقفت به أبكى فراق الحبائب

والفكرة التى يطرحها أستاذنا الدكتور شوقى ضيف تستحق وقفة، فضلا عن ما تستحقه من اعتراضات، فالمبالغات فى الشعر القديم لم تكن وليدة ذوق أجنبى - وهو الفارسى فى نظر أستاذنا الفاضل - وإنما ما كانت تطورا طبيعيا لحرفية الشاعر واتِّباعه صور القدماء وتوليدها الذى انتهى به إلى المبالغة. أما المثل الشعرى الذى يضربه أستاذنا برهانا على فكرته، وقد سبق أن استشهدت به من قبل فى القسم الخاص بذاكرة الشاعر التقليدى، فهو قديم قدم الشعر العربى نفسه، فالمبالغة فى وصف الدموع موجودة فى الشعر الجاهلى ذاته، خصوصا عند امرئ القيس الذى يقول(١٣):

فعيناك غربا جدول فى مفاضة ... كمر الخليج فى صفيح مُصَوَّبِ

قد تكون المبالغة هنا مقبولة لأنها جزء من تهويل البدوى الساذج عندما يعبِّر عن مشاعره وانفعالاته، ولكن الصورة الشعرية التى صاغها امرؤ القيس الجاهلى - وهذا هو المهم - أخذت تدور بين الشعراء العباسيين، نتيجة حرصهم على التقوقع فى حدود المعانى القديمة وتوليدها، الأمر الذى دفع البحترى إلى أن يقول:

وسأستقل لك الدموع صبابة ... ولو أن دجلة لى عليك دموع

وهو من الأبيات المشهورة التى امتدحها عبد القاهر فى كتابه «دلائل الإعجاز» لأنها تدخل فيما يسمى بحسن التعليل(١٤)،

ولكن الصورة الجاهلية لم تتوقف عند هذا الحد، بل تلقّفها الشعراء المتأخرون بعد البحترى، فأخذها البهاء زهير – وهو شاعر تأثر به البارودى تأثرا كبيرا – وصاغ منها أكثر من صورة تتكرر فى ديوانه، فمرة يطيب ماء النيل لديه لأنه حل محل ريق الحبيبة(١٥):

وما طاب ماء النيل إلا لأنه   يحل محل الريق من ذلك الثغر

ومرة أخرى يزيد ماء النيل بسبب دموع الشاعر(١٦):

وما زاد ماء النيل إلا بمدمعى   لقد مرج البحرين يلتقيان

وجاء البارودى وتلقّف هاتين الصورتين – كعادته – وولّد منهما صورته الجديدة(١٧):

وما زاد ماء النيل إلا لأننى   وقفت به أبكى فراق الحبائب

ولم يصنع فيها أكثر من تحرير بسيط لم يقض على الشبه الواضح بين الأصل والصورة الجديدة فى البنية اللغوية والمعنى والوزن على السواء. وليس الأمر– والحال كذلك – أمر تأثر من البارودى بالشعر التركى أو الفارسى فى مبالغاته بقدر ما هو نتيجة طبيعيّة لعملية التوليد ذاتها، ودوران البارودى فى حدود المعانى القديمة كغيره من الشعراء المقلّدين السابقين عليه.

قد نرى نحن فى هذه الصور مبالغات سقيمة، أما البارودى فقد كان كأبناء جيله أو كغيره من شعراء التقليد، لا يرى أى سقم

فى مثل هذه الصورة، بل كان يرى فيها صورا تستحق الفخر بدليل أنه ظل يكررها كثيرا فى شعره، فقال مثلا:(١٧)

وكفكفت دمعا لو أسلت شئونه على الأرض ما شك امرؤ أنه البحر

أو(١٨):

ودموعا أسالها الوجد حتى غلبت أدمع الغمامة سبقا

ولا يختلف البارودى فى ذلك عن شوقى الذى يقول(١٩):

نفسى مرجل، وقلبى شراع بهما فى الدموع سيرى وأرسى

أو(٢٠):

والخد من دمعى ومن فيضه يشرب من عين ومن جدول

أو(٢١):

وتواريت بدمعى عن عيون الرقباء

وإذا كان توليد الصور القديمة قد جرّ الشاعر الإحيائى إلى المبالغة، فى أحوال تقليده، فإن وظيفة الشاعر الاجتماعية، على نحو ما فهمها هذا الشاعر، انتهت به إلى النتيجة نفسها، بل يمكن القول إن هذه الوظيفة كانت تدفعه دفعا إلى المبالغة. أقصد إلى أن الشاعر التقليدى عندما يصبح محترفا، يعمل فى خدمة قوة اجتماعية خاصة، مثل الخديوى أو السلطان العثمانى أو سلطة الاحتلال أو القوى المصرية النامية، فإن عليه أن يكون داعية لهذه

القوة، فيكيل الثناء المسرف لها من جانب، ويبالغ فى مدح سجايا ممثليها وصفاتهم ويهول من أعمالهم، كما يلجأ - من جانب آخر - إلى مجموعة من الحيل المضادة للتحقير من شأن أعدائهم، فيبالغ فى نقائصهم ويهول من عيوبهم، وهو فى هذا الجانب أو ذاك إنما يهدف إلى استثارة جماهير السامعين لتقف موقفا سلوكيا مقصودا من قبل، فتلتف حول ممدوحيه وتنفضّ عن أعدائهم.

ولو أخذنا علاقة أحمد شوقى وحافظ إبراهيم مثلا بقصر الخديوى، وجدنا ما يؤكد وجود هذا الجانب، فكلاهما كان يمدح طلبا للعطاء والنوال، وكلاهما لم يكن يستنكف التصريح بذلك، رغم كل ما تحدثنا به عن الوظيفة الأخلاقية للمديح، كما سبق أن أوضحت فى دراسة الشاعر الحكيم. والمؤكد أن القيم الأخلاقية للمديح كانت تهتز مع مبدأ المنفعة، ذلك المبدأ الذى دفع شوقى وحافظ معا إلى إعلانه صراحة فى علاقتهما بالخديوى على وجه التحديد. ولذلك قال أحمد شوقى للخديو توفيق(٢٢):

وإنى لأرجو أن جاهك مسعفى	فبينى وبين الدهر فيما أرى عسر

أو(٢٣):

يا عزيز الزمان سمعا لناءٍ	قد دعاكم على النوى وتوكل
أتجد الأيام فى هدم بيتى	ونداكم بكل بيت موكل

أى عذر للدهر عندى، وركنى — أنت، مهما تكلف الدهر يفعل

نظرة نظرة، وعذرا لعبد — عهده فيك منعما ليس يسأل

وما قاله شوقى لتوفيق قاله لابنه الخديو عباس حلمى الثانى(٢٤):

وطنى قبلتى وأنت إمامى — بل فيها بوجه ربى اقتدائى

راعنى وارعنى وكن لى أصفى — لك حبى، وخدمتى، وولائى

ولسانى فإنه لكَ إرثٌ — عن أبيك اشتراه بالآلاء

وقال له في مرة أخرى(٢٥):

فاسمع لعبدك وابن عبدك منطقا — متطايرا قلّ فى القوافى صيته

وعلى الأساس نفسه قال حافظ إبراهيم للخديو عباس حلمى الثانى(٢٦):

عسى ذاك العام الجديد يسرنى — ببشرى وهل للبائسين بشير

وينظر لى رب الأريكة نظرة — بها ينجلى ليل الأسى وينير

أو(٢٧):

أغليت بالعدل ملكا أنت حارسه — فأصبحت أرضه تشرى بميزان

جرى بها الخصب حتى أنبتت ذهبا — فليت لى فى ثراها نصف فدان

ويسهل على القارئ أن يستنتج من أمثال هذه الأبيات أن العلاقة بين الشاعر الإحيائى وبين الخديوى الحاكم كانت - فى جذرها - امتداد للعلاقة القديمة نفسها بين الشاعر العربى القديم من ناحية والخليفة أو الوالى من ناحية مقابلة. ولذلك انتهى الشاعر الإحيائى إلى النتيجة نفسها، خصوصا بعد أن أصبحت مبالغات الشاعر القديم فى مدائحه خير معين لشاعر الإحياء فى مدائحه الجديدة. ودليل ذلك ما قاله أحمد شوقى للسلطان العثمانى(٢٨):

تاهت فروق على العواصم وازدهت ... بجلوس أصيد بالغ المقدار

جم الجلال كأنما كرسيه ... جزء من الكرسى ذى الأنوار

وما قاله للأميرة فاطمة إسماعيل(٢٩):

ياعمة التاج ما بالنيل من كرم ... إن قيس بحركم الطامى بمقياس

لم تسكب التبر يمناه ولا قذفت ... كرائم الدر والياقوت والماس

أو قوله لأم المحسنين(٣٠):

النيل فجّر مشرعين وعيلما ... وتفجّرت يمناك خمسة أبحر

أو قوله للخديو توفيق(٣١):

هذا العزيز وذاك باب نواله ... تتبختر النعماء تحت ظلاله

أو ما ترى السادات فى أبوابه ترجو لها التشريف باستقباله

ويُظلّهم ظل الإلـه فكلهم آتيه عبدا خاشعا لجلاله

والدهر يحسدهم عليه فلو مشى لسعى على رأس للثم نعاله

وعزيز مصر على السرير كأنه قمر تجلى فى سماء كماله

هيهات ليس البدر بين نجومه بأجلّ من مولاى بين رجاله

فاعطف على شهر الصيام فإن فى تقبيل كفّك منتهى آماله

ناديته فأتاك يسعى داعيا لله أن تحيا إلى أمثاله

لولا سعودك فى السماء تضيئها لم تهد عين المجتلى لهلاله

فامنح عبيدك فيه ما عوّدتهم من برك المورود حوض زلاله

فالحمد كل الحمد مقصور عليك بحائه وبميمه وبداله

وإذا كانت المبالغة فى المديح هى نتاج لموقف اجتماعى، يقوم فى جوهره على المنفعة والتملق والبحث عن المنفعة المادية أكثر من المتعة الشعرية الخاصة، فإن الرثاء هو نتاج للموقف نفسه بمعنى أو بآخر، ولذلك كان ينتهى إلى النتيجة نفسها. ولست فى حاجة إلى الكثير من الأمثلة لإثبات ذلك، حسبى التوقف عند صورة واحدة يكررها شعراء الإحياء دون استثناء، وهى صورة دموع المشيّعين

لنعش المرثيّ، تلك الدموع التى تنهمر على الأرض كما لو كانت بحارا. وكما كانت مثل هذه الصور فى مجال الغزل عملا من أعمال المبالغة الزائفة والتهويل المفتعل فإنها لا تتعدى ذلك فى المراثى. ودليل ذلك ما قاله إسماعيل صبرى فى رثاء بطرس غالى(٣٢):

يا مـجـريا دمع الملا أبحـرا   أدركـهم يا مـرقئ الأدمع

وما قاله أحمد شوقى فى رثاء على أبى الفتوح(٣٣):

فـانظر سـريرك هل جـرى   فـوق الدمـوع الهطـل

وما قاله كذلك فى رثاء سعد زغلول(٣٤):

زورق فى الدمع يطفو أبـدا   عرف الضفة إلا ما تلاهـا

أما حافظ إبرهيم فقد بلغ الغاية التى ليس وراءها لراغب فى المبالغة غاية أخرى، خذ مثلا رثاءه لمصطفى كامل(٣٥):

تسعون ألفا حول نعشك خشع   يمشون تحت لوائك السيار
خطوا بأدمعهم على وجه الثرى   للحزن أسطارا على أسطار
غلب الخشوع عليهم فدموعهم   تجرى بلا كلح ولا استئثار
قد كنت – تحت دموعهم وزفيرهم –   ما بين سيل دافق وشرار
أسعى فيأخذنى اللهيب فأنثنى   فيصدنى متدفق التيار

لو لم ألذ بالنعش أو بظلاله   لقضيت بين مراجل وبحار

ولم يكن رثاء حافظ إبراهيم لسعد زغلول بعيدا عن هذا النوع من المبالغة، خصوصًا قوله(٣٦):

حملوه على المدافع لما   أعجز الهام حمله والرقابا

حال لون الأصيل والدمع يجرى   شفقا سائلا وصبحا مذابا

وسرى النيل عن سراه هولا   حين ألفى الجموع تبكى انتحابا

ظَنَّ يا سعد أن يرى مهرجانا   فرأى مأتما وحشدا عجابا

لم تسق مثله فراعين مصر   يوم كانوا لأهلها أربابا

خضَّب الشيب شيبهم بسواد   ومحا البيض يوم الخضابا

واستهلت سحب البكاء على الوا   دى فغطت خضراءه واليبابا

ورغم أن كل هذه النماذج بمثابة مبالغات ممقوتة، لا يمكن للذوق المعاصر أن يسيغها بحال، فإن القارئ يمكنه ملاحظة أن أبيات حافظ تجاوز حدود المعقول فى إفراطها، فهو لا يكتفى بادّعاء أن دموع المشيّعين لغزارتها تنهمر مخططة على سطح الأرض أسطرا حزينة، بل يجعلها أنهارا وبحارا تجرف كل ما يقابلها. أما زفير المشيعين فهو نار هائلة تحرق كل ما يقابلها، وحافظ مسكين، يحاول الهرب من الاحتراق بنار الأسى فتصدّه بحار الدمع. وهى

صور تبعث على الضحك لسذاجة افتعالها، رغم أن المقام مقام حزين. أما النموذج الثانى لحافظ فتصل المبالغة فيه إلى غايتها، فجثمان سعد ثقيل (وهذا أقرب إلى الهجاء منه إلى الرثاء) ينوء بحمله البشر، لذا حملوه على المدافع. ولما كان المشيّعون يبكون دما غزيرا لا نهاية له، فإنهم يخضبون الكون كله بدموعهم الدامية الحمراء، بل يتوقف النيل عن سراه مذهولا لهذا الموكب الذى لم ير مثله حتى فى عهد الفراعنة، بل يدهش لمنظر الشيب الذين سَوَّدَ الحزنُ بياض شعرهم، والشابات اللائى محون خضابهن فأصبحن بيضاً كالشيب (تأمل طرافة المفارقة والحرص على الاستطراف) فضلا عن سحب الدموع المنهمرة التى أغرقت الوديان والصحارى.

٣- صور التفكك والتناقض

علّمتنا نظرية التعبير أن وحدة العمل الفنى ترجع إلى الانفعال المهيمن الذى يتولد عنه العمل ويجسّده فى آن. ويصح هذا المبدأ نفسه على الشعر، خصوصا من منظور علاقات الصور البلاغية التى تتضام فى سياق القصيدة بما يؤكد وحدتها، أو حتى بما يؤكد صفات هذه الوحدة. ولذلك درجنا على القول (منساقين بميراث نظرية التعبير) إن وحدة الصور وتجانسها تنبع فى داخل السياق الشعرى من حقيقة بسيطة، مؤداها أن الشاعر عندما يكتب قصيدة يكون واقعا تحت تأثير انفعال موحد، يهيمن على ذهنه أثناء عملية الخلق، ويستبعد بطريقة آلية صرفة كل ما هو غير متجانس مع طبيعته النوعية الخاصة، خالقا بذلك كلية التجربة وسياقها المتحد فى حركته اللاواعية الأولى. ومن المؤكد - والأمر كذلك - أن الذى يعطى الصور ترابطها داخل القصيدة ليس شيئا مفروضا من الخارج بقدر ما هو ضرورة داخلية ملحة، ترتبط بطبيعة المشاعر والانفعالات التى تعبر عنها القصيدة. وكما يجذب «المغناطيس» إليه مجموعة من المواد القابلة للتمغنط، تقوم انفعالات الشاعر ومشاعره الوجدانية لحظة الخلق الشعرى بإثارة الصور النائمة فى اللاوعى، وجذبها إلى أفق تشكل القصيدة، خصوصا تلك الصور التى يمكن

أن تكون بينها وبين الحالة النفسية السائدة قرابة انفعالية، فتتداعى الصور واحدة إثر الأخرى، معدّلة بفعل تفاعلها مع غيرها من العناصر، حتى تتشبع انفعالات الشاعر وتتبلور فى شكل مادى له طبيعته الحسية الأولى(٣٧). أقصد إلى تلك الطبيعة الأولية التى يقوم الشاعر - بعد انتهاء عملية التداعى - بتعديل نسقها وتنقيحه، فى وعى صارم أو حرفية واعية.

ويعنى ذلك أن ترابط الصور وتجانسها داخل السياق الشعرى إنما هو نتيجة لعمليتين توجدان بالضرورة فى أساس الخلق الشعرى ذاته: عملية لا واعية، وأخرى واعية. وهذا أمر طبيعى، فالشعر - فيما يقال - ينبع من جبرية غامضة تكمن فى اللاوعى، ومن تنظيم صناعى تام الوعى(٣٨).

هذا التصور التعبيرى لوحدة القصيدة يمكن تعديله بأكثر من وجه، كما يمكن تقليص الدور الذى يقوم به الانفعال المهيمن فى عملية التوحيد بين العناصر. وبالقدر نفسه، يمكن تصور وحدة القصيدة من خلال نظريات مغايرة لنظرية التعبير، خصوصا تلك النظريات التى ترد الوحدة إلى طبيعة الفعل التخيلى، من حيث هو الفعل الذى يرد التكثر إلى وحدة، ويقيم الوحدة نفسها على مبدأ التنوع الذى تتجاوب فيه الوحدات بطرائق مباشرة وغير مباشرة. ولكن أيا كانت النظرية الحديثة التى نعتمدها إطارا مرجعيا فى فهم وحدة القصيدة، ومن ثم تحديد آلياتها، فإن المبدأ الثابت الذى لا

يمكن نقضه هو المبدأ السياقى الذى تفرضه حركة الخيال القادرة على الجمع بين أكثر العناصر تنافرا، والفاعلة فى التجليات المتنوعة التى يمكن أن تتخذها وحدة القصيدة.

عندما نتأمل سياق الصور الشعرية فى الجوانب التقليدية من شعراء عصر الإحياء - فى ضوء هذا التصور العام - فإننا يمكن أن نفترض أن هؤلاء الشعراء كانوا يبدأون قصائدهم فى ظل احتمالين: أولهما أن يعانى الشاعر من انفعال خاص لكنه يبدّده ويضيعه، إما لأنه يتسرع فى التعبير عنه بدلا من أن يتأنى فى تأمله ومغاناته، وإما لأنه كان ينصرف عنه ليستغرق فى عملية التوليد بكل ما تقترن به من حرص على محاكاة القدماء أو منافستهم. وثانيهما أن الشاعر الإحيائى كثيرا ما كان يبدأ نظم قصائده بلا موقف خاص أو بدون انفعال متميز، وهو الأمر الذى فرضته عليه وظيفته الاجتماعية وارتباطه بقوة خاصة كانت تحتّم عليه أن يمدح أو يرثى أو يهاجم من لا يشعر نحوهم بأى شئ. وعندئذ، ما كان الشاعر الإحيائى يصنع شيئا أكثر من إعادة النظر فى مخزونه الثقافى، واستخراج بعض محتوياته لينظمها شعرا يناسب المقام.

وسواء كان الشاعر يمارس صناعته فى ظل الاحتمال الأول أو الثانى، أو فى ظل كليهما معا، فإن النتيجة واحدة، وهى أن صوره تفقد العامل الأساسى الذى يجعلها تتضام معا وتنصهر فى

وحدة نفسية واحدة، فضلا عن أنها لابد أن تصبح خاضعة لحركة العقل المنطقى الذى يعمل بطريقة جزئية خالصة. أقصد إلى الطريقة التى أكّدتها تقاليد الصناعة الشعرية المتوارثة، من مثل ضرورة احترام العمود الشعرى القديم، وتقديس «البيت» باعتباره وحدة موسيقية ومعنوية لها قوامها الخاص المستقل عن غيره من الوحدات.

ولذلك فإنى أفترض أن الشاعر الإحيائى - فى أحوال تقليده - لم يكن يفكر فى قصيدته تفكيرا كليا يقوم بصهر عناصرها المختلفة، أو ربطها معا فى وحدة عضوية وثيقة، تنتج أثرا نفسيا موحدا فى نفس القارئ لحظة تلقّيه لها، إذا شئنا أن نتحدث بلغة نظرية التعبير، بل كان هذا الشاعر يفكر فى قصيدته - ومن ثم يقدمها إلى القارئ - بوصفها مجموعة من المقاطع مستقلة الأغراض، يقوم كل مقطع منها بفكرة خاصة يتم الانتقال منها إلى غيرها عن طريق ما يسمّيه القدماء حسن الانتقال أو حسن التخلص. ولا جناح على الشاعر - والأمر كذلك - لو حمل كل جزء من أجزاء قصيدته إلى المتلقى تأثيرا نفسيا يتناقض والتأثير الذى حمله الجزء السابق أو الذى سيحمله الجزء اللاحق.

ولعل قصيدة شوقى "رمضان ولّى" من أوضح الأمثلة على ما أفترضه، إذ تقوم هذه القصيدة على ثلاثة مقاطع مفكّكة، يتناقض

كل منها مع الآخر تناقضا واضحا، فتبدأ القصيدة بمقدمة خمرية تشى بمشاعر نزقة، تبتهج بحلول العيد لما يرتبط به من تحلل دينى نسبى من قيود شهر الصوم[٣٩]:

رمضان ولّى هاتها يا ساقى   مشتاقة تسعى إلى مشتاق

ما كان أكثره على ألافها   وأقلّه فى طاعة الخلّاق

بالأمس قد كنا سجينى طاعة   واليوم مَنَّ العيد بالإطلاق

ضحكت إلىّ من السرور ولم تزل   بنت الكروم كريمة الأعراق

هات اسقنيها غير ذات عواقب   حتى نراع لصيحة الصفاق

فلعل سلطان المدامة مخرجى   من عالم لم يحوِ غير نفاق

وعن طريق هذا البيت الأخير يتخلص الشاعر من موضوع الخمر لينتقل إلى موضوع آخر لا صلة له بالأول، ولا يصلح أن يكون نتيجة شعورية مترتبة عليه:

وطنى أسفت عليك فى عيد الملا   وبكيت من وجد ومن إشفاق

لا عيد لى حتى أراك بأمة   شماء راوية من الأخلاق

ذهب الكرام الجامعون لأمرهم   وبقيت فى خلف بغير خلاق

أيظل بعضهم لبعض خاذلا   ويقال شعب فى الحضارة راق

وإذا أراد الله إشقاء القرى ... جعل الهداة بها دعاة شقاق

ويعد هذا الحزن الذى يتناقض مع بهجة المقطع الأول ونزقه، ويتحول من الخمر إلى الوطنية، يتخلص الشاعر إلى المقطع الثالث، وهو الغرض الأساسى من القصيدة الذى يقوله الشاعر، ولا صلة له بكلا المقطعين السابقين. ومع هذا الغرض يختفى الحزن ليحل محله التبجيل والتعظيم للخديوى عباس:

العيد بين يديك يا بن محمد ... نثر السعود حلى على الآفاق

وأتى يقبّل راحتيك ويرتجى ... ألا يفوتكما الزمان تلاقى

قابلته بسعود وجهك والسنى ... فازداد من يمن ومن إشراق

فاهنأ بطالعه السعيد يزينه ... عيد الفقير وليلة الأرزاق

ويستمر شوقى على هذا المنوال حتى يختتم القصيدة بفخر يجمعه والخديوى الذى يقول له:

إن القلوب وأنت ملء صميمها ... بعثت تهانيها من الأعماق

وأنا الفتى الطائى فيك وهذه ... كلِمى هززت بها أبا إسحاق

ولعل فى تشبيه شوقى لنفسه بأبى تمام ومدحه بالمعتصم ما يوضح لنا مدى ارتباطه بالموروث، وحرصه على استعادة العلاقة التراثية بين الشاعر وممدوحه، ومن ثم نظرته إلى ممدوحه من خلال القيم الاجتماعية القديمة لهذا الموروث.

قد نحاول أن نستخدم بعض أدوات النقد الحديث لتبرير قصيدة شوقى، أو محاولة رد تفككها إلى ما يشبه الوحدة، فنقول: إن الفرحة بقدوم العيد لا تكتمل ولا تتحقق، لأنها قرينة انتقال من «سجن طاعة» إلى سجن عالم «لم يحو غير نفاق». وقد نرى أن الخمرية هى محاولة رمزية للفرار من جهامة العالم الذى يعيشه الشاعر فى وطن منكسر، وطن لا يملك فيه الشاعر سوى أن يأسف على ما فيه من تخلف وشقاق وصراع ونزاع، وذلك على نحو لا يمكن أن يتحقق معه العيد إلا بالتوجه إلى رمز يمكن أن يعيد الوطن إلى سابق عهده، ويمكن أن يكون حضوره علامة اليمن والإشراق والسعد والسنا. هذا الرمز هو الخديو الذى يتوجه إليه شوقى بالتهنئة، كما تتوجه إليه كل القلوب الآملة فى الطالع السعيد للوطن، الطالع الذى يستعيد المجد الذى كان. ولذلك يأتى تشبيه شوقى لنفسه بالفتى الطائى (يعنى أبا تمام) وللخديوى الممدوح بأبى إسحاق (المعتصم) أمرا متسقا مع الأمل فى استعادة المجد القديم للماضى العظيم.

ولكن هذا التفسير يشكك فى سلامته أن كل جزء من أجزاء القصيدة يمكن أن ينهض مستقلا بذاته، لا يتأثر بانفصاله عن غيره، أو يتأثر غيره بانفصاله عنه، يضاف إلى ذلك أن كل جزء من أجزاء القصيدة يمكن تغيير أبياته على أكثر من نحو، وذلك من غير

أن يتأثر امتداد المعنى فى هذا البيت أو ذاك، فالمبدأ الذى يحكم بنية كل بيت هو الاكتفاء بالنفس وزنا وقافية ومعنى. وأخيرا، فإن النزوع التراثى الذى يستعيد معه اللاوعى صور التراث وهيئات تركيبها المسؤول عن التشبيهات أو المجازات التراثية المكروره المستخدمة فى وصف الخمر: بنت الكروم، كريمة الأعراق، سلطان المدامة. وهو بالقدر نفسه المسؤول عن تكرار الصور المشابهة، والحكم الموازية فى بقية المقاطع، ومن ثم المبالغة التى تجعل العيد يقبّل راحتى الخديوى كأنه أحد خدمه، وينثر السعد بين يديه كأنه صنيعة من صنائعه.

ومهما يكن من أمر، فنحن فى قصيدة شوقى أمام ثلاثة مقاطع مفكّكة يحدث كل منها تأثيرا فى نفس القارئ يتضاد والتأثير الذى يحدثه غيره من المقاطع. ويرجع ذلك إلى أن أحمد شوقى- نتيجة غلبة التقليد عليه فى موقف الكتابة الذى تجزّأ بتجزّء المعانى - افتقد الإحساس بانفعال موحد يسيطر على ذهنه أثناء عملية الكتابة، ويقوم بلحم عناصر القصيدة ومقاطعها، كما افتقد الشعور برؤية موحدة تنتج كيانا متجانسا، الأمر الذى أدى به إلى احترام الأجزاء بوصفها وحدات مستقلة، ونمنمة العناصر المكونة لها فى إسهاب وتفصيل، دون أن يتعدى ذلك إلى العمل على مستوى الإطار الشامل أو الرؤية الكلية التى تعطى للقصيدة وحدتها

الموضوعية والنفسية. ومن الطبيعي - والأمر كذلك - أن تكون صور القصيدة صورا مفككة، متناقضة، لا يصل بينها مجرى انفعالى واحد يسيطر عليها ويجذبها إلى تياره، أو تدفع بها رؤية كلية فى الاتجاه الذى يغدو به كل عنصر من العناصر فاعلا ومتفاعلا مع غيره، فى إحداث أثر كلى موحد تصدر عنه القصيدة، أو تؤكده فى وعى القارئ لها.

قد لا تكون كل قصائد أحمد شوقى وأقرانه من شعراء الإحياء مثل قصيدة «رمضان ولّى»، فالمؤكد أن هناك قصائد كثيرة فى الشعر الإحيائى لا ينطبق عليها هذا الحكم. ولكنى أتحدث عن الجوانب التقليدية من الشعر الإحيائى بوجه خاص، وأتوقف عندها دون غيرها لأبرز جناية التقليد على الشاعر الذى يمضى وراءه، وجناية الصنعة على الشاعر الذى يتنقل بين أغراض القصيدة التى لا يربطها إلا المعنى القديم لوحدة الأغراض. وأحسبنى لا أتباعد كثيرا عن وصف عباس العقاد لشعر شوقى بالتناقض والتفكك، ولكن مع الاحتراس الذى يقصر هذا الوصف على التقليدى من شعر شوقى بوجه خاص، والتقليدى من شعراء الإحياء بوجه عام.

ولكن يبدو أنه من الواجب إضافة أن خاصية التفكك والتناقض بوصفها خاصية ثابتة فى الصور الإحيائية التقليدية لا تتضح فحسب فى علاقة الصورة الواحدة بغيرها من الصور داخل

السياق العام للقصيدة، وإنما تتضح بالقدر نفسه فى علاقة العناصر الجزئية المكونة للصورة الواحدة. ولذلك فإننا – فى واقع الأمر – أمام نوعين من التفكك: النوع الأول نراه فى إطار النسق الجزئى للصورة الواحدة. والنوع الثانى يتكشف فى إطار النسق العام لصور القصيدة كلها. ونسوق للتدليل على ذلك قول البارودى[٤٠]:

فانهض إلى شرب الصبوح فقد بدا　　شيب الصباح بلمة الظلماء

وقوله فى وصف أباريق الخمر[٤١]:

فى أباريق كالطيور اشْرَأَبَّتْ　　حَذَرَ الَفْتك من صياح البُزَاة

وقوله فى وصف حركة الطائر على الأغصان[٤٢]:

يهفو به الغصنُ أحيانا ويرفعه　　دَحْوَ الَّصَوالج فى الديمومة الأكُرا

وقول أحمد شوقى فى وصف عبد الرحمن الداخل[٤٣]:

مَدَّ فى الليل أنينا وخَفَقْ　　خَفَقَان القُرْط فى جُنْح الشَّعر

وكذلك قول حافظ إبراهيم فى وصف فتاة بائسة[٤٤]:

دانيُتها ولصوتها فى مسمعى　　وَقْعَ النبالِ عَطَفْنَ إثر نِبَال

أو قوله فى إحدى غزلياته[٤٥]:

فقامت وفى أجفانها كَسَلُ الكرى　　وفى رْدفها استَعْرَضْتَ جيْش أقداحِ

ففي كل واحد من هذه النماذج نرى الصورة الشعرية التقليدية تفتقر إلى الجامع الذى يضم عناصرها ويصهرها فى وحدة متجانسة. وتعتمد الصورة – عوضا عن الجامع النفسى – على الجامع المنطقى الذى يحرص على إيجاد المشابهة الخارجية بين طرفى الصورة، سواء كانت هذه المشابهة فى الشكل أو اللون أو فيهما معا. ولكن رغم ذلك لم تنجح هذه المشابهة فى إحداث تجانس واضح بين عناصر الصورة أو بين طرفيها، بل على العكس أحدثت تناقضا واضحا، وجعلت كل طرف من أطراف الصورة يُحدث فى نفس القارئ تأثيرا يختلف تماما عن الذى يحدثه الآخر، إذ إن بواكير الصباح – فى البيت الأول للبارودى – قد تتشابه مع الشيب فى مجرد اللون، ولكنها تتنافر معه تنافرا بالغا من حيث الإيحاءات النفسية التى يثيرها كل منهما فى نفس المتلقى، فالمشيب يوحى بالشيخوخة والعجز والذبول والفناء بينما توحى بواكير الصباح بالبهجة وتفتّح الحياة وبالشباب والنضارة والأمل والطفولة. وبالقياس نفسه، فإن الأباريق رغم تشابهها فى الشكل مع الطيور المفزّعة فى البيت الثانى للبارودى، يظل لكل من طرفى الصورة إيحاءاته الخاصة المتمايزة. ومن العجيب أن يقول البارودى بعد هذا البيت مباشرة:

حانيات على الكئوس من الرأ فة يرضعنـــهن كالأمهـــات

مما يوقع القارئ في هوة واسعة، فبين هذه الأباريق التي تشبه طيورا مُفْزَّعة والأمهات الحانيات في رأفة هوة واسعة لم يوقع البارودي فيها إلا حرصه على الاستقصاء وحصر احتمالات المشابهة الممكنة عقلا. أما النموذج الأخير للبارودي فيمثل فشلا كاملا ليس على المستوى الفني فحسب بل على المستوى المنطقي الذي يتعامل به الشاعر، فالحركة الهيّنة التي يحدثها تمايل الغصن بالطائر لا يمكن أن تتشابه واقعيا ولا منطقيا مع الحركة العنيفة والسريعة للكرة بين صوالج اللاعبين، فضلا عن أن كلا من طرفي الصورة له إيحاءاته المتضادة مع إيحاءات الطرف الآخر.

وما يحدثه الحرص على الجامع المنطقي عند البارودي يتكرر عند شوقي، إذ لا يمكن أن يتشابه أنين عبد الرحمن الداخل أو خفقان قلبه وصوت القرط أثناء احتكاكه بالشَّعر، لا في الواقع ولا في المنطق ولا في الفن. وينطبق الحكم نفسه على بيتي حافظ اللذين يشبِّه في أولهما وقع صوت المرأة بوقع صوت النبال على بعد ما بينهما في مجرى الإيحاءات. ويتحدث في ثانيهما عن «جيش» الأقداح حيث لا محل شعوريا لإيحاءات الجيش التي تتنافر وإيحاءات الكسل الذي لا يفارق جفن المرأة أو حركتها المتكسرة. والواقع أن الذي دفع شوقي والبارودي وحافظ إلى مثل هذه الصور ليس سوى الحرص على المشابهة المنطقية التي لابد أن تجمع بين

أطراف الصورة، ولكن النتيجة لم تكن إلا الفشل فى إحداث تجانس نفسى مقنع بين العناصر المكوّنة للصورة.

وأتصور أن دراسة النماذج السابقة تكشف عن الطريقة التى تصوغ بها المخيلة التقليدية كل صورة من صورها، وإلى أى مدى تعتمد فى تكوين هذه الصور على حركة العقل المنطقى الذى يحرص على التشابه الخارجي بين الأشياء. ولكن عندما نتجاوز التأمل الفردى لكل صورة على حدة، ونأخذ فى تأمل الصور داخل سياقاتها، سرعان ما نكتشف أن الشاعر الإحيائى التقليدى لم يكن منطقيا فى بنائه للسياق بالقدر نفسه الذى كان عليه أثناء بنائه لعناصر كل صورة على حدة، ونلاحظ أن العامل الأساسى الذى يكمن وراء حركة الصور فى السياق هو نوع من التداعى الآلى الذى لا يخضع فى حركته لانفعال موحد، ولا يتحدد مجراه تبعا لرؤية موحّدة تتحكم فى اختيار المواد وتنظيم العناصر. وعندما تكون حركة الصور خاضعة لهذا النوع من التداعى، فمن الطبيعى أن لا تتحرك الوثبات الخيالية فى نطاق وحدة بينة، وأن تسير كل صورة فى مجرى خاص، قد ينتهى بها إلى مسارب فرعية لا صلة لها بالمجرى الأساسى للتجربة.

وليس يهمنا الآن أن نتحدث عن القوانين العامة للتداعى فى علم النفس، أو ما تقوم عليه من تشابه أو تضاد أو اقتران زمانى

ومكانى، مع تقديم الأمثلة على ذلك كله من الجوانب التقليدية فى الشعر الإحيائى، فذلك أمر يمكن أن يلاحظه القارئ المدقق فى هذا الشعر، والأهم من ذلك هو توضيح ما حدث فى الشعر الإحيائى نتيجة هذا التداعى الآلى على حركة الصور داخل سياق القصيدة الإحيائية. ويمكن أن نضيف إلى ما سبق تلك القطعة من قصيدة شوقى «كوك صو» على سبيل المثال:

تحية شاعر يا ماء جكســــو	فليس سـواك للأرواح أنــــــس
فدتك مياه دجلة وهى سعــــد	ولا جعلت فداؤك وهى نحـــــس
وجاءك ماء زمزم وهو طهـــر	وأمواه على الأردن قــــــدس
وكان النيل يعرس كل عـــام	وأنت على المدى فرح وعـــرس
وقد زعموه للغادات رمـسـا	وأنت لهمهن الدهـــر رمـــــس
وردنك كوثرا وسفرن حــورا	وهل بالحور إن أســفرن بـــأس
فقل للجانحين إلى حجـــاب	أنحجب عن صـــنيع الله نفـــس
إذا لم يستر الأدب الغــوانى	فلا يُغنى الحريـــر ولا الدمقـــس
تأمل هل ترى إلا جــــلالا	تحس النفـــس منه ما تحـــس
كأن الخود مـريم فى سفـــور	ورائيـها حـــوارىّ وقـــــس

تهيبها الرجال فلا ضمـــــير   يهم بهـا ولا عـــين تحــــــس

إن حركة الصور داخل السياق فى هذه القطعة من القصيدة حركة متحررة، لا تخضع لانفعال موحد أو رؤية موحَّدة سائدة تتحكم فى اختيار العناصر وتنظيمها، وإنما هى خاضعة لهذا التداعى الآلى الذى أشرت إليه، فمياه «جكسو» تستدعى ذهنيا (بعامل التشابه) مياه دجلة وزمزم والنيل. وهنا يبتعد الشاعر عن موضوعه ليدافع قليلا عن النيل الذى زعموه للغادات قبرا أو رمسا، ثم تستدعى «الغادات» صورة المرأة السافرة. وهذه، بدورها، تستدعى قضية الحجاب والسفور ليدافع الشاعر عن سفور المرأة فى ثلاثة أبيات، يتحدث فى آخرها عن جلال النساء الذى تستشعره النفس، الأمر الذى يستدعى صورة أخرى هى صورة السيدة «مريم» بكل ما يرتبط بها من حواريين وقسس. ولكن ما العلاقة الوثيقة التى يمكن أن تربط هذه الصور معا؟ أو بعبارة أخرى: هل يمكن أن تلتقى الصور الحجاجية المرتبطة بإغراق الغادات فى النيل والدفاع عن سفور النساء مع صورة مريم العذراء؟ وهل يمكن أن تتضام هذه الصور كلها لتصنع مع نهر «جكسو» علاقة تكشف عن وحدة؟ وأخيرا، هل تسير هذه الصور فى مجرى رؤية موحَّدة، تفضى إلى ما تبقى من القصيدة بشكل طبيعى ومنطقى؟ من المؤكد أن الإجابة عن ذلك كله لن تكون إلا بالنفى لسبب بسيط، وهو أن

التداعى الذى يكمن وراء حركة الصور وتدفّقها فى ذهن الشاعر لم يكن له القدرة على تحديد مجراه الخاص الذى تتدفق فيه الصور دون أن تتسرب أية واحدة منها إلى مجارٍ فرعية مغايرة أو مناقضة.

ويدفعنى ذلك كله إلى القول إن الشاعر الإحيائى - فى أحواله التقليدية - كان محروما من فضائل القدرة على الاختيار والانتقاء، وذلك بسبب إغفاله الدور الذى يقوم به الانفعال فى صميم الفعل التعبيرى ذاته، أو الدور الذى يقوم به الخيال المتحرر من ربقة الأسر التراثى، خصوصا عندما يرد هذا الخيال التكثر إلى وحدة، ولا يخلى الوحدةِ من التنوع، ولا يعمل فى الجزء إلا من خلال علاقته بالكل. ولعله من الضرورى - إزاء مزالق هذه التقليدية - أن يؤكد المرء باستمرار أهمية التحرر من التقليد، وتأكيد الإبداع الذاتى للمخيلة، وتأكيد دورها الخلاق الذى يتمثل فى استمرار الحركة، وضمان وحدة التأثير وسط التنوع والكثرة، سواء كان دافعها إلى ذلك انفعال مهيمن أو رؤية موحِّدة تبنيها بناء. ولم يكن من قبيل المصادفة أن يؤكد أهمية الانفعال المهيمن فيلسوف للفن فى حجم چون ديوى الذى رأى أن انفعال المبدع هو الذى يقوم بمهمة اختيار المواد، وهو الذى يتحكم فى نظمها وتنسيقها، رغم أنه هو نفسه ليس عين ما يعبر عنه. وبدون الانفعال قد تكون هناك مهارة

صناعية فيما يقول ديوى، ولكن لن يكون هناك فن، وقد يتوافر الانفعال بل قد يكون عنيفا حادا، ولكنه إذا تجلّى بطريقة مباشرة، فإن النتائج لن تكون من الفن فى شئ[٤٧].

ولا بأس – فى هذا السياق – من أن نقول مع فلاسفة التعبير إن جمال الفن رهين بتوحيد العناصر وملاحظة الوحدة من خلال التنوع، وإننا لا نتلقى القصيدة على دفعات بل نتلقاها مرة واحدة وندركها إدراكا كليا آنيا، ومن ثم فإننا لا نستطيع إلا أن نعانى الصور خلال سياقها، ونطالبها بأن تنمّى القصيدة وتتجه بحركتها إلى الأمام قبل أن تسلمنا إلى غيرها. ولكن المخيلة التقليدية التى لم تفارق وعى أحمد شوقى وغيره من شعراء الإحياء كانت تقارب معطياتها بأسلوب مختلف، وينتهى عملها بأن تسلمنا القصيدة فى شكل جرعات، متباينة الصلة متنافرة التأثير. كما لو كانت تطالبنا بأن نتلقى كل صورة من صور قصائدها على حدة، وأن نستمتع بها وحدها بغض النظر عن علاقتها بغيرها أو بمدى ما تضيفه. إلى القصيدة أو لا تضيفه، ولا أدل على ذلك – أخيرا – من هذه القطعة من قصيدة أحمد شوقى عن «دمشق» التى يقول فيها[٤٨]:

فى الأرض منهم سماوات، وألوية ونَيِّرات، وأنواء، وعقبان

معادن العز قد مال الرغام بهم لو هان فى تربه الإبريز ما هانوا

لولا دمشق لما كانت طليطـــــــلة	ولا زهت ببنى العباس بغـــــدان
مررت بالمسجد المحزون، أســـــأله	هل فى المصلى أو المحراب مـــروان
تغير المسجد المحزون، واختلـــفت	على المنابر أحـــــرار وعـــبدان
فلا الأذان أذان فى منـــــــارته	إذا تعـــــــالى ولا الآذان آذان
آمنت بالله واســـتثنيت جنتـــــه	دمشـــق روح وجـــنات وريحان
قال الرفاق وقد هبت خمائلهـــــا	فى الأرض دار لها الفيحاء بســتان
جرى وصَفَّقَ يلقانا بهـــا بـــردى	كما تلقاك دون الخلد رضـــــوان
دخلتها وحواشيــــها زمـــردة	والشمس فوق لجين الماء عقـــبان
والحوُر فى دُمَّر أو حـول هامـــتها	حور كواشف عن ساق وولـــدان
وربوة الوادى فى جلـباب راقصـــة	الساقُ كاسيةٌ، والنحرُ عريـــــان
والطير تصدح من خلف الغصون بها	وللغصون كما للطير ألحـــــان
وأقبلت بالنبات الأرض مختلـــفا	أفوافُه، فهو أصباغ وألـــــوان

ويسهل ملاحظة أن المخيلة التقليدية تنتقل فى قصيدة شوقى، من صورة أليمة إلى صورة بهيجة، وتقفز من رضوان إلى ذهب الشمس، كما تخلط الحور والولدان براقصة كاسية عارية، وتؤثر أن يقفز على أرض غير موطأة من الصور المتنافرة، منطوية على تسليم مؤداه أن القارئ يستمتع بكل صورة على حدة، وأنه إذا

فرغ من كل صورة انتقل إلى غيرها حتى لو كانت النقلة شاقة، كتلك النقلة التى تقع بين التناول الروحى السامى والتناول المادى الهابط، وبين جلال الذكرى التاريخية المجيدة ومتعة الحس القريبة بكل ما يرتبط بها من لهو وألحان.

ومن العبث أن نتساءل – والأمر كذلك – عن ما إذا كانت الوثبات الخيالية لهذه المخيلة، سواء فى نموذج شوقى أو النموذج الإحيائى أو غير الإحيائى بوجه عام، تتم فى نطاق وحدة بينة؟ أو ما إذا كانت صورها تنمو وتتجه بالقصيدة إلى الأمام فى حركة صاعدة؟ أو ما إذا كانت الصورة الواحدة – الناتجة عن هذه المخيلة – تتشكل مع ما قبلها أو ما بعدها فى علاقة تفاعل تكشف عن المعنى الشامل للتجربة؟ وأخيرا ما إذا كانت الصور تشعرنا بالبهجة لأنها تُرضى – بتوافقها وانتظامها – توقنا البشرى إلى النظام والكمال؟ أو أنها تدفعنا بعدم انتظامها أحيانا إلى خلق نظام يتيح لنا فهمها حتى فى تنافرها؟ أقول من العبث أن نسأل عن ذلك كله لأننا لن نجد إجابة إيجابية عن أى من هذه الأسئلة، فنحن لسنا أمام مخيلة تعانى مشاعر وانفعالات خاصة تحاول أن تتأملها وتنمّيها، ولا أمام شاعر ينطوى على رؤية خاصة فريدة، رؤية تدفعه إلى مراقبة ما تتبلور به من صور تتوافق طبيعتها مع موقفه الخاص فتكشف عنه وتثريه، بل نحن على العكس من ذلك أمام شاعر يبدد

التقليد مشاعره، وتنتهى به مخيلة التقليدية إلى الفرار من تأمل ذاته إلى تأمل الموروث الذى يستغرقه، فينصرف عن الرؤية الشاملة والإحساس بالنسق الكامل إلى التأمل الجزئى والحرص على التفصيلات المنطيقة الدقيقة داخل سلاسل التوليد القديم.

الهوامش:

(١) ديوان البارودى ١/٨١-٨٢.

(٢) المصدر نفسه ١/١٧٩-١٨١.

(٣) المصدر نفسه ٣/١٢٨-١٢٩.

(٤) المصدر نفسه ٢/٣٥.

(٥) الشوقيات ١/٨٩-٩٠.

(٦) ديوان أبى الطيب المتنبى، ص ب: ٣٧٧-٣٧٨.

(٧) شرح التنوير على سقط الند ١/٣٤٨.

(٨) ديوان حافظ ٢/١٣٣.

(٩) الشوقيات ٢/٢٥.

(١٠) المصدر نفسه ٢/٢١٤

(١١) على الجندى : فن التشبيه ٢/٥٣.

(١٢) شوقى ضيف: البارودى رائد الشعر الحديث، المعارف، القاهرة ١٩٦١، ص: ١٥٩.

(١٣) ديوان امرئ القيس، ص: ١٣٠.

(١٤) عبد القاهر: دلائل الإعجاز، ص ٣٥٦.

(١٥) ديوان البهاء زهير، ص: ٥٠.

(١٦) المصدر نفسه ، ص: ٥٠.

(١٧) ديوان البارودى ٢/٤١.

(١٨) المصدر نفسه ٢/٣٢٢.

(١٩) الشوقيات ٢/٥٥.

(٢٠) المصدر نفسه ٢/١٦٧.

(٢١) المصدر نفسه ٢/١٤٣.

(٢٢) الشوقيات (طبعة ١٨٩٨) ص:٧٧.

(٢٣) المصدر نفسه، ص:١٠٢.

(٢٤) المصدر نفسه، ص:١٣٨.

(٢٥) المصدر نفسه، ص: ٦١.

(٢٦) ديوان حافظ ١/٢٧.

(٢٧) المصدر نفسه ١/٢٥.

(٢٨) الشوقيات ٢/٤٦.

(٢٩) المصدر نفسه ١/٨٠.

(٣٠) المصدر نفسه ١/١٧٣.

(٣١) الشوقيات (طبعة ١٨٩٨) ص: ١٠٤-١٠٦.

(٣٢) ديوان إسماعيل صبرى، ص: ٢١٨.

(٣٣) الشوقيات ٣/١٢٣.

(٣٤) المصدر نفسه ٣/١٧٧.

(٣٥) ديوان حافظ ٢/١٥٣-١٥٤.

(٣٦) المصدر نفسه ٢/٢٢٠-٢٢١.

(٣٧) راجع چون ديوى: الفن خبرة، ترجمة زكريا إبراهيم، دار النهضة العربية، القاهرة ١٩٦٣، ص:١١٧-١٢١.

(٣٨) إليزابث درو: الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة محمد إبراهيم الشوش، بيروت ١٩٦١، ص:٢٥.

(٣٩) الشوقيات ٢/٩٢-٩٤.

(٤٠) ديوان البارودى ١/٧٣.

(٤١) المصدر نفسه ١/١٤٠.

(٤٢) المصدر نفسه ٢/١٢٠.

(٤٣) الشوقيات ٢/٢١٥.

(٤٤) ديوان حافظ ١/٢٦٣.

(٤٥) المصدر نفسه ١/٢٣١.

(٤٦) الشوقيات ٢/٦٢.

(٤٧) راجع چون ديوى: الفن خبرة، ص: ١٢٠-١٢١.

(٤٨) الشوقيات ٢/١٢٣-١٢٤.

فهرس

مطابع
الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الإيداع بدار الكتب ٢٠٠١/١١٠٢٥

I.S.B.N 977 - 01 - 7283 - 9





بين الحلم والواقع كانت مسافة زمنية ربما بدت لى طويلة أو مختلفة ولكن الأهم أن الحلم أصبح واقعًا ملموسًا حيًا يتأثر ويؤثر، وهكذا كانت مكتبة الأسرة تجربة مصرية صميمة بالجهد والمتابعة والتطوير، خرجت عن حدود المحلية وأصبحت باعتراف منظمة اليونسكو تجربة مصرية متفردة تستحق أن تنتشر فى كل دول العالم النامي وأسعدنى انتشار التجربة ومحاولة تعميمها فى دول أخرى. كما أسعدنى كل السعادة احتضان الأسرة المصرية واحتفائها وانتظارها وتلهفها على إصدارات مكتبة الأسرة طوال الأعوام السابقة.

ولقد أصبح هذا المشروع كيانًا ثقافيًا له مضمونه وشكله وهدفه النبيل. ورغم اهتماماتى الوطنية المتنوعة فى مجالات كثيرة أخرى إلا أننى أعتبر مهرجان القراءة للجميع ومكتبة الأسرة هى الابن البكر، ونجاح هذا المشروع كان سببًا قويًا لمزيد من المشروعات الأخرى.

ومازالت قافلة التنوير تواصل إشعاعها بالمعرفة الإنسانية، تعيد الروح للكتاب مصدرًا أساسيًا وخالدًا للثقافة. وتوالى «مكتبة الأسرة» إصداراتها للعام الثامن علي التوالى، تضيف دائمًا من جواهر الإبداع الفكرى والعلمى والأدبى وتترسخ على مدى الأيام والسنوات زادًا ثقافيًا لأهلى وعشيرتى ومواطنى أهل مصر المحروسة مصر الحضارة والثقافة والتاريخ.

سوزان مبارك

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

٣٠٠ قرش

